فنون العرض المسرحي
ومناهج البحث

أبو الحسن عبد الحميد سلام

٢٠٠٤م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية



فنون العرض المسرحي ومناهج البحث

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress @ yahoo.com
dwdpress @ biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: فنون العرض المسرحى ومناهج البحث
المؤلـــــف: د. أبو الحسن سلام
رقـم الإيـداع: ٢٠٩٢٤ / ٢٠٠٣
الترقيم الدولى: 9 - 434 - 327 - 977

مقدمة الطبعة الثانية :

يقول أرسطو " إن الناس لا يبحثون اليوم في الفلسفة كما لم يبحثوا فيها باديء ذي بدء إلا بداعي اندهاشهم ، فلقد كانوا يتفلسفون طلباً للتحرر من الجهل فمن الجلي أنهم درسوا العلوم لذات المعرفة ، لا لأي غرض نفعي " .

وهذا الكتاب بحث علمي شيق وجاد يضيف الكثير إلى علوم المسرح ولمناهج تدريسه ومناهج بحثه ما بين النص والعرض باعتبار العرض المسرحي تجسيداً ابداعياً متغيراً ومتجدداً من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى . وذلك يصيب الباحث المسرحي . بالحيرة والكتاب يركز على منهج " هاملت " في البحث عن الحقيقة فشخصية هاملت كما رسمها شكسبير في رحلة بحثها عن الحقيقة تتخذ خطوات الباحث المنهجي بدءاً من شرارة الشك مروراً بالفرض والاستدلال والاستشهاد والاستنتاج واتصالاً بالتجريب والاستقرار ووصولاً إلى اكتشاف النتيجة بما يطابق الفرض أو التنبؤ ثم إعلان النتيجة .

ولقد هدف المؤلف من وراء بحثه هذا إلى تطبيق المنهج العلمي في مجال البحث المسرحي من ناحية وهدف من ناحية ثانية إلى تسهيل مهمة الباحث المسرحي في استيعاب درس (مناهج البحث المسرحي) آملاً أن يكون بحثه هذا وسيلة من وسائل تطوير التعليم الجامعي في فروع علوم المسرح .

وإذا كانت رحلة هاملت هي خير توظيف للمنهج التجريبي في اكتشاف الحقيقة ، فإن "عطيل" توظف منهجاً يرتكز في خطواته على العلم أيضاً ولكن ليس من أجل إثبات الحقيقة ولكن من أجل إتقان تزييفها فياجو يتخذ خطوات منهجية مدروسة بهدف تضليل " عطيل " ومن هنا يتضح أن المنهج العلمي يتخذ في تزييف الحقائق تماماً كما يتخذ في الكشف عن الحقائق الصحيحة وإثباتها .



مقدمة البحث :

لما كانت الفنون تنتمى فى دراساتها إلى العلوم الإنسانية وكان المسرح أحدها مع استعانته فى العروض المسرحية بعلوم يقينية، ولما كانت النصوص المسرحية تعبيراً فنيا غير مكتمل دون عرضها على الجماهير، وكان العرض المسرحى متغير الأداء والتأثير من ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية لذلك كان قياسه قياسا منهجيا موضع اشكالية لأن القياس يصح مع ماهو ثابت لذلك فقد نظر هذا البحث من خلال التأصيل والتوثيق والمقارنات إلى نتائج محددة تحل هذه الإشكالية قياساً على الحكم على عينات محددة فى فنون العرض المسرحى يمكن الاعتداد بثباتها ومن ثم صحة القياس عليها .كذلك وقف عند منهج وصول هاملت فى مسرحية شكسبير إلى الحقيقة عن طريق الإستقراء ثم عن طريق التجربة خلال بحثه عن الحقيقة ورأى فى ذلك وسيلة تطبيقية لمناهج البحث فى المسرح. والبحث قد رجع هذا البحث إلى مصادر كثيرة ومراجع أصيلة وأصلية فى المنهج البحثى فى مجال المسرح.

كذلك نظر البحث الى دراسة نبيل الألفى لنظام تعليم المسرح فى المعاهد المسرحية وإلى ماكتبه – وهو مبتسر – منور غياض الربيعات حول تدريس المسرح فى قسم المسرح بجامعة اليرموك الاردنية فرأى هذا البحث جديداً يضاف إلى حقل الدراسات المسرحية. كما أنه يتناول نظام دراسة المسرح فى قسم المسرح بآداب الاسكندرية ودراسته فى جامعة الملك سعود بالرياض ويوازن بينها جميعاً فى سبيل تطوير التعليم الجامعى فى ذلك الفرع التخصصى.

ولما كانت المكتبة الجامعية تخلو من مثل هذا اللون من البحوث، فإن هذا البحث يعد تطويرا للتعليم الجامعى فى هذا الفرع الجديد عليها وهو الدراسات المسرحية.

اشكالية البحث :

فى القسم الأول: يرى البحث تضارباً فى مناهج تدريس فروع المسرح ما بين الدراسة فى المعاهد الفنية والدراسة فى أقسام المسرح التابعة للجامعات فى عدد من البلدان العربية مما يوجد تبايناً فى اعداد خريجى الفنون المسرحية وعلومها وتأهيلهم ليؤثروا فى الحركة المسرحية إبداعاً ونقداً وبحثاً.

وفى القسم الثانى: ينطلق البحث من اشكالية تبلور اختلافين فى الرأى حول المسرح يرى أولهما: أن الفنون ومنها المسرح لا تصبح علوماً لأنها لا تصبح تعبيراً نهائياً يمكن قياسه كنتيجة لها صفة الثبات ذلك أن الفن إبداع يرسله المبدع للتأثير على متلق متباين الاستقبال الشعورى والادراكى، من هنا تتغير الدلالة فى رسالة المبدع تبعاً لتغير استقبالها وتغير مستويات ارسالها فى الابداع المرتبط بالأداء مثل: فنون الموسيقى وفنون المسرح وفنون الحركة والرقص، وتبعاً لتغير بيئة الاستقبال والحالة المزاجية النفسية للفنان المؤدى من ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية فى مجال العروض المسرحية وتبعاً لتغير المتلقى وتغير حالاته ويرى ثانيهما: أن الفنون وأولها المسرح - لها علومها.

وهنا تظهر الاشكالية أمام الباحث المسرحى، إذ يتحير فى اختيار المنهج العلمى الذى يرتكز إليه فى بحثه للعرض المسرحى المتغير تبعاً لتغير التفسير والأداء عن النص المسرحى نفسه إذ كيف يقاس المتغير ؟ هذا بالإضافة إلى أن مثل هذه الدراسات حول مناهج البحث المسرحى غير موجودة أصلاً ويتخذ الباحث - هنا - من مسرحية (هاملت) لشكسبير مثالاً تطبيقياً مرشدا يمكنّ الباحث المسرحى من اتباع منهج بحثى استنباطى استقرائى أو تجريبى استرشادا بالمنهج الذى اتخذه هاملت نفسه فى الوصول إلى الحقيقة الغائبة حول علاقة أمه وعمه بموت أبيه.

أهمية البحث :

في القسم الأول : تنبع أهميته في الحكم على علمية الدراسات المسرحية ينظر هذا البحث تفاوت مناهج التدريس في علوم المسرح حيث اختلطت مهام المعهد المسرحي بمهام أقسام المسرح بالكليات ويقارن بين تلك المناهج حيث يطغى الجانب العملي على الجانب النظرى في المعاهد المسرحية إلى جانب وجود خلط في مناهج التدريس وعدم احكام مع نقص في الخبرات. ويطغى الجانب النظرى على الجانب العملي والتطبيقى في أقسام المسرح بالجامعات.

في القسم الثاني : يتصدى لحل تلك الإشكالية قياساً على خصائص ثلاث تقاس بها علمية الموضوع ومنهجيته وهي:

أولاً : وجود معارف منظمة (طبيعية يقينية – انسانية: يقينية وظنّية).

ثانياً : وجود مناهج بحث لاكتشاف تلك المعارف.

ثالثاً : امكان الضبط الكمي لتلك المعارف.

مصطلحات البحث :

التفاعل: هو رد الفعل المتبادل، الشفهي المؤقت أو المتكرر وفق تواتر معين، وبموجبه يكون السلوك أحد الشركاء تأثيراً في سلوك الآخر. ويتم هذا التفاعل إما في نظام ثنائي حيث يؤثر فعل المعلم في التلميذ (فعل التلميذ في المعلم، أو في نظام أكثر اتساعاً من الصف حيث يحدد الشخص مكانه بالنسبة للمجموعة أو لمجموعات فرعية) [1] .

"في التفاعل يسعى كل فرد إلى تحديد مكان الآخر"

الفكرة : عند كيركجارد: "توجد في بداية الأشياء، كما توجد في نهايتها لأنها هي الحقيقة الخالدة ما دامت هي الحقيقة الوحيدة" [2] .

---

[1] مارسيل بوستيك، العلاقة التربوية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م ص ١٠٣.

[2] عن جال فال، الفلسفة الوجودية، المجموعة الفلسفية ت تيسير الشيخ بيروت دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٨ ص ٣٣

التقمص : عملية نفسية تتمثل بها الذات مظهراً من مظاهر الآخر، أو خاصية من خواصه أو صفة من صفاته وتتحول كلياً أو جزئياً وفق أنموذج هذا الآخر" [1] .

العلم: ادراك حقيقة من الحقائق عن الموضوعات المعلومة [2] .

العلم: القدرة على التنبوء فى سبيل الوصول إلى اليقين وفق شروط هى :

(حب الإستطلاع - القدرة على التساؤل - الدهشة)

العلم : مجموعة من الحقائق التى يأتى بها بحث موضوعى مجرد-القدرة على التأصيل المعرفى - القدرة على استخلاص القضايا والإضافة إلى العلم.

العلم: وصف علاقات بين متغيرات وفق منهج وحياد [3] .

العلم: هو المعرفة المرتبة للظواهر الطبيعية والعلاقات بينها وهو امتلاك طريقة للتفكير ويتضمن مبدأين رئيسيين: أولهما :

أ - تجميع الحقائق والمشاهدات.

ب - بناء فرض لتوضيح علاقة الحقائق ببعضها.

جـ - انتقاء المزيد من مشاهدات مناسبة أو القيام بتجارب تصمم لاختبار صحة هذا الفرض [4].

ثانيهما : التحليل والمقارنات والاستنتاج :

التعريف : هو تحديد جامع لخصائص شئ محدد ولصفاته ووظائفه فى إيجاز.

التعريف : إيضاح ما نقصد بألفاظ محددة تحديدا جامعاً ومفهومة لننطلق منها فى البحث أو الدراسة. وهو المفهوم.

التعريف : فى العلوم التجريدية : يكون مسلمة نفترض صحتها. وهو مجموعة مبادئ ومفاهيم أولية ينطوى عليها التعريف.

---

[1] لابلانش ونبتاليس، عن مارسيل بوستيك، العلاقة التربوية، نفسه ص١٧٠.

[2] أحمد سليم سعدان، مقدمة لتاريخ الفكر العلمى فى الاسلام، عالم المعرفة الكويتية ع١٣١ ربيع الأول ١٤٠٩هـ - نوفمبر تشرين الثانى ١٩٨٨ ص ١٥.

[3] أبو العلا عفيفى، التصوف: الثورة الروحية فى الاسلام القاهرة ١٩٦٣ ص ٢٥٦.

[4] الموسوعة البريطانية ، مادة:علم Encyclobedia Britanica.

التقسيم : وهو عملية تدرج من الكلى إلى الجزئى فى حركة هابطة بالكل إلى الجزء.

التصنيف : هو عملية تدرج صاعد من الجزئى إلى الكلى وهو صنفان:

(أ) ***تصنيف طبيعى :*** تتحقق فيه الوحدة والنسقية، ويستند إلى صفات ذاتية وجوهرية تبين ما هية الشئ وهو سر العلم وتقدمه.

(ب) ***تصنيف صناعى :*** لايعتمد علي معرفة حقيقية بالطبيعة الجوهرية للأشياء المصنفة ويعتمد فحسب على محض اختيارنا ولذا فهو لايعدو أن يكون ترتيباً.

الترتيب : هو تصنيف الأشياء وفق الاختيار المحض دون اعتبار لماهية المصنف.

المعرفة : هى الادراك المباشر للشئ المعروف [1] .

النظرية : هى وجهة النظر الفكرية المنهجية المحددة التى تبلور صفات النوع وترسم صوره وتشير إلى خواص هذه الصورة وتحدد أسسه وغرضه بحيث تشكل قاعدة جديدة فى مجال التخصص النوعى وتعد إضافة لإتجاه علمى أو لنوع فنى أو أدبى أو لنشاط فكرى أو علمى تأكد وأصبح ظاهرة جديدة فى حركة تطور هذا النشاط ومقياساً ينظم هذه الحركة من عصر إلى عصر وفق الحاجة إلى القياس.

مثالها فى التنفيذ :

١ - ***نظرية المحاكاة :*** وهى نظرية أرسطو.

٢ - ***نظرية الخلق :*** وهى النظرية التى تعنى بصياغة صورة العالم وهى التى تجسدها الأعمال الرومنسية.

٣ - ***النظرية التعبيرية :*** وهى النظرية الذاتية التى تعتمد على الإستبطان الداخلى واستبعاد الصورة الموضوعية وتجسدها اتجاهات التعبيرية والسوريالية والعبثية والرمزية.

---

[1] ابو العلا عفيفى، نفسه .

٤ - **النظرية الانعكاسية** : وهى النظرية الواقعية والتى تقيس العمل الإبداعى بمدى انعكاس الواقع الحياتى عليه وهو ما يتمثل فى توجه لوكاتش النقدى، وأعمال بريخت وسارتر وبيترفايس وجوركى.

المنهج: ١ - بوجه عام، وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة.

٢ - المنهج العلمى : خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها [١] .

مناهج البحث : Methodology

١ - فرع من المنطق ينصب على دراسة المنهج بوجه عام. وعلى دراسة المناهج الخاصة بالعلوم المختلفة.

٢ - أحد أقسام الفلسفة وقد اختلف مدلوله بإختلاف العصور تبعاً لقصره على مشكلة الوجود أو المعرفة.

ومن أهم هذه الدلالات :

أ - عند أرسطو والمدرسيين، هو علم المبادئ العامة والعلل الأولى، ويسمى بالفلسفة الأولى أو العلم الإلهى.

ب - عند ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) معرفة الله والنفس.

جـ - عند كانط، مجموعة المعارف التى تجاوز نطاق التجربة، وتستمد من العقل وحده.

د - عند كونت، معرفة بين اللاهوت والعلم الوضعى، تحاول الكشف عن حقيقة الأشياء وأصلها ومصيرها.

هـ - عند برجسون، معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر.

---

[١] د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت مكتبة لبنان ١٩٧٠ ص ١٠٩٠.

يقول مندور: "من المعروف أن العلوم المختلفة - لاتنمو ولاتثمر إلا بفضل إستقرار مناهجها ومبادئها التى تستقى من موضوع دراستها" ويعتمد المنهج "على الفصل بين التأثر الشخصى والمعرفة الموضوعية" [1] وهو الخروج من التأثيرية إلى المراجع.

المنهج الإحصائى: فرع من فروع المنهج الرياضي: وهو يقوم على حساب مقدار احتمال صحة أي حالة [2].

المنهج التجريبى الإستنتاجى: وهو منهج ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠م) يبدأ بدراسة الكل. ثم يستخلص نتائج منطقية تسرى على الأجزاء. ويدرس المبادئ والقواعد العامة فيطبقها على الأجزاء.

المنهج التجريبى الإستقرائى: وهو منهج فرنسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) إستقراء الجزء بالتجربة. أي يختبر الأجزاء ليستدل منها على حقائق يعممها على الكل لأن مافى الجزء يسرى على الكل.

مثالها فى المسرح :

نظرية الفضاء المسرحى: عند انتونان آرتو ودورها فى خلق الصورة التى لا تتكرر.

نظرية الدافع: عند ستانسلافسكى ودورها فى الإتجاه النفسى فى التمثيل.

نظرية العامل: عند اللغويين وعلماء النحو.

نظرية النظم: عند عبد القاهر الجرجانى والسياق عند السيميولوجيين.

نظرية عمود المعانى: عند أبن الأثير وعند هربرت ريد.

نظرية الغير: عند الوجوديين ودورها فى خلق ماهية الأنا.

نظرية الدهشة: عند بريخت ودورها فى خلق الوعى وتحديد الموقف.

---

[1] د. محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب ومنهج البحث فى الأدب واللغة، القاهرة، دار نهضة مصر د/ت، ص ص ٤١٤ - ٤١٥.

[2] احمد سعدان، نفسه .

وذلك بقياس كل عنصر من عناصر الإبداع المسرحي وفق هذه النظرية أو تلك فإذا توحدت نتائج القياس ينسب الإبداع إلى النظرية المقيس بها .

التأليف : هو التعبير عن المحتوى الفكرى أو الوجدانى بأسلوب خاص بالمؤلف نفسه بحيث يبدو فيه تفرده عن غيره من المؤلفين السابقين له فى مضمار تخصصه، وبحيث يكون لمؤلفه مغزاه الخاص به، إذ يوظف فيه محتويات وعناصر أسلوبية لاتصلح إلا حيث نسقها ونظمها وسبكها إلى جانب خدمته لحاجة فردية تخص المؤلف نفسه عن طريق أسلوب فنى أو أدبى أو علمى أو ثقافى متميز عن غيره فى جنسه التأليفى.

المادة : عند نيوتن Newton (١٦٤٢ - ١٧٢٧م) : المادة مكونة من "جسيمات كبيرة وصلبة ومتحركة وغير قابلة للإختراق، ذات أحجام وأشكال مختلفة، ومن خواصها " التمدد والصلابة واللا اختراقية والقصور الذاتى وطبيعة ذراتها المكونة لها تمنحها الثبات الأبدى وهى لاتتصرف إلا بضرورة آلية.

الزمان والمكان : وجودان غير قابلين للفناء غير قابلين للتغير.

الزمان : لاعلاقة له بشئ.

المكان : لانهائى المدى.

الأفكار : تغيرات جزئية يعبر عنها بالنطق، بالحركة، بالتشكيل، بالانغام والغناء، لذلك فهى نتاج تصرفات مادية.

الفكر : تلك الوسيلة البشرية ذات التصميم الداخلى المعقد المنطوى من حيث بناؤه الصوتى والمجازى والفكرى عبارة عن خلية حية تلتهب عند ادائها الذى يعطينا فكرة قد تتغير مدلولاتها من شخص لآخر وفق قيمة أو وفق طبيعة الأداء نفسها.

القيم : ظاهرة مادية أو روحية، تلبى متطلبات معينة للإنسان أو الطبقة أو المجتمع وتخدم مصالحه وأهدافه، فالبشر لا يدركون صفات الأشياء، فحسب، بل يقيمونها من زاوية منفعتها أو ضررها، بالنسبة لحياتهم، وتتسم القيم، فى نهاية المطاف، بطابع إجتماعى، فهى تظهر فى مجرى نشاط الناس العملى. ومن

العبث التحدث عن القيم حيث لا وجود للإنسان [1] - وهى أثر صفات الأشياء والأفعال على الناس الذين يعتنقونها أو يقيمون لها وزناً حينما كانت مجرد فكرة.

والقيـــــم: تصورات ومفاهيم السلوك البشرى لأفـراد أو جماعات اعتنقتها، ويعد الخروج عليها خروجاً علــى السلوك العام لمجتمعها، مما يجعل الخـارج عليها مستهجناً من المجتمع نفسه، بل يعد فى موقف أشبه بالإنحراف عما اتفق عليه.

القيمة : **عند د. مجدى وهبه :** **Value**

١ - خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها.

٢ - مايعلق عليه الإنسان أو مجموعة من الناس أهمية كبرى من حيث قابليته ليكـون مبدأ من مبـادئ السـلوك الأخلاقـى أو الإيمـان الدينـى أو الفلسـفى، ويكـون هـذا بطبيعة الحال شيئاً مجرداً أو نسبياً فى رأى البعض.

ومثال ذلك : الحرية بوصفها قيمة من قيم الديمقراطية [2]

الدليـــــل: وسيلة إثبات صحة وجود الشئ أو حدوثه.

الدليـــــل: وهو عند الإغريق دليل منطقى استنتاجى.

الدليل الإستنتاجى: وضعه أرسطو وطبقـه اقليدس. وخلاصته ألاّ يقبل فـى حقل العلم إلاّ ما قام على صحته دليل.

الدليل التجريبى: وهو ما تثبت صحته التجارب والإحصاءات والقياس.

القيـــاس : وهو نوعان :

(١) قياس المناطقة : قياس الحاضر على الماضى

(٢) التقدير بالوحدات : كتقدير الطول بالسنتيمترات والكتلة بالجرامات [3]

القياس المنطقى الناقص : ويتلخـص فـى قصة الواعظ الذى نـزل القريـة للمرة الأولى فسأل صبياً عن مكتـب البريد فدله الصبى، فقال الواعظ سـألقى موعظة

---

[1] المعجم الفلسفى المختصر، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦ ص ٣٨١ - ٣٨٢.

[2] د. مجدى وهبه، معجم مصطلحات الادب، نفسه ص ٥٩٣.

[3] احمد سليم سعدان، نفسه، ص ص ٩٥ - ٩٦

الجمعة غداً فـي مسجد القريـة فتعال لتتعلم، فرد الصبي: وكيف تعلمـي وانت تسألني عن مكتب البريد؟!

الإستقراء: الوقـوف علـى خصـائص جـزء فـي شـئ مـا هـو موضـوع البحـث للحكم عليه.

التجريب الإستقرائي: تعميم الحكم على الخصائص الجزئيـة فـي شـئ مـاهو موضوع البحث على الشئ كله لأن مافي الجزء يسرى على الكل [1].

الإستنباط: وهو الاستنتاج : الحكم على صحة الشئ قياساً لاحقا على سابق.

العقـل: مجموع المعارف والمعلومات المختزنة في خلايا المخ، والعقل ليس عضواً بدنياً. ليس مادة.

الإدراك الحسي: القدرة على إستقبال الأشكال الحسية دون مادة.

الفهـم: إدراك الشئ بالحواس وهو ليس شيئاً مادياً.

الإقنـاع: إدراك شئ ما بالدليل مع القدرة على نقل ذلك الإدراك إلى الغير.

الإقنـاع: وهو القدرة على أرضاء الآخر بأسلوب النقاش.

التصنيف العلمي: إضفاء المنهجية الواعية المثابرة على جداول تجميع الأشياء المتشابهة وغير المتشابهة لإخضاعها للفحص المنطقي النقدي.

التحليـل: إستقراء أوجه التركيب والتفاعل بين أجزاء الشئ الواحد وإكتشاف دور الجزء فيمـا هـو مركب ومدى التباين والإختلاف بين الإجزاء والمكونات ومدى التشابه أو التطابق بينها والكشف عن العلاقات المتبادلة التي تربط احزاء الشئ الواحد بعضها بعضا ومدى تأثير الجزء في الجزء والجزء فـي الكـل أو العكس واكتشاف كيفية عمل النظام في مجموعه وتمكيننا من إدراك علله.

التحليـل: أحد أدوات البحث. وهو أسلوب علمي للبحث يهدف إلى الوصف الموضوعـي والمنظـم والكمـي للمضمـون الظـاهر لمـادة الاتصـال (مسرحية - روايـة - مقالة - فيلم سينمائي - برنامج إذاعي - رسوم - صحف ومجلات - لوحات تشكيلية - نحت - موسيقا).

---

[1] وهو المنهج الذي اتبعه فرنسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦م).

أى لمجموعة من المعانى التى تظهر من خلال الرموز المستخدمة فى عملية الاتصال. ويمكننا هذا التحليل من الوصول إلى تعميمات نظرية سواء فيما يتصل بخصائص المضمون أم بخصائص منتجة أم خصائص مستقبلة.

ويقوم فى المادة والشكل والمضمون والتأثير والتأثر ويعتمد على تفكيك عناصر العمل الأدبى أو الفنى أو أى عمل موضوع البحث، والكشف عن خصائص كل عنصر وطبيعة تلاؤمه وأثره مرتبطاً ببقية العناصر المتحدة معه فى العمل نفسه.

الاختيـــــار : رغبة مدروسة فى الأشياء التى هى فى متناولنا، وهى قرار ناتج عن تشاور داخل العقل.

الإحساس الداخلى : الحدس ، أو التشوف والإستشفاف الماقبلى.

الإرادة : شهوة عقلانيةومظهر لقوة العزم والتصميم على شىء أو موقف ما .

المعيار : وحدة القياس أو الحكم. وهو نمط متميز فى عمليات الضبط على مدى واسع من الدوافع أو التراكمات وهو عنصر من عناصر المنهجية فى العلم وقد يكون المعيار تجريبياً وقد يكون منطقياً [1] .

البحث : من لفظة (بحث) أى نشد ثانية أو فحص الشئ مرة ثانية بعناية. والبحث يعنى التقصىُّ بعناية، وعلى الأخص إستقصاء منهجى فى سبيل زيادة مجموع المعرفة [2]

الإستقصاء : هو البحث الدقيق الذى يولد حقيقة جديدة [3]

الموضوعية : التحديد الدقيق لفئات التحليل المستخدمة بحيث يمكن لمحللين مختلفين أن يصلا إلى نفس النتائج باستخدام نفس الفئات على نفس المضمون، وهذا بالإضافة إلى استبعاد الفئات التقيمية مثل (جيد - ردئ - جميل - قبيح) إذ أن هذا ابتعاد عن الحياد الذى هو شرط من شروط الأداء البحثى.

---

[1] راجع: توبى.أ.هاف، فجر العلم الحديث - الاسلام - الصين - الغرب - جـ ٢ ترجمة د. أحمد محمود صبحى، عالم المعرفة (٢٢٠) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ذو القعدة ١٤١٧هـ - ابريل/ نيسان ١٩٩٧ ص ٤١.

[2] د.جون.ب. ديكنسون، العلم والمشتغلون بالبحث العلمى فى المجتمع الحديث، عالم المعرفة الكويتية ١١٢ - شعبان ١٤٠٧هـ - ابريل/نيسان ١٩٨٧ ص٤٤.

[3] نفسه، ص٥٣.

الفصل الأول

حول إشكالية مناهج تدريس علوم المسرح



حول إشكالية مناهج تدريس علوم المسرح:

هذا المبحث هو وقفة منهجية وصفية لمناهج تدريس المسرح فى المعهد العالى للفنون المسرحية بمصر ومناهج تدريس المسرح فى قسم المسرح بآداب الاسكندرية وبقسم المسرح بجامعة اليرموك بالأردن وشعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود بالرياض وبكليات التربية النوعية ورياض الأطفال .

الدراسات السابقة :

١- نبيل الألفى (١٩٦٦) :

دراسة تخطيطية لمناهج التدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية :

وهى عبارة عن تقرير متخصص رفعه الأستاذ نبيل الألفى إلى الأستاذ وزير الثقافة فكلفه بعمادة المعهد العالى للفنون المسرحية لتنفيذ المنهج المقترح.

٢- منور غياض الربيعات (١٩٩٠) :

حيث تعرض باقتضاب لمناهج تدريس علوم المسرح بجامعة اليرموك الأردنية فحصرها فى أقل من عشر صفحات من بحثه الذى نال به درجة الماجستير فى الآداب من قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية.

٢- أبو الحسن سلام (١٩٩٣) :

تقرير حول مناهج الدراسة فى شعبة المسرح بقسم الاعلام جامعة الملك سعود بالرياض تناول فيه قصور المقررات المسرحية المتخصصة فى شعبة المسرح وعدم وفائها باعداد متخصص فى المسرح فى أى فرع من فروعه إذ إقتصرت على ٢٤ ساعة يدرسها طالب المسرح ضمن مجموع ١٢٧ ساعة تدرس له فى مرحلة البكالوريوس.

إشكالية مناهج تدريس علوم المسرح
(المعهد العالي للفنون المسرحية القاهرة)

من الحق أن نقول إنه قد بدأت محاولة ربط فنون المسرح بالعلم في العالم العربي مع إنشاء أكاديمية الفنون في مصر، ومن الحق أيضاً أن نقول أن هذا الإرتباط قد بدأ شاحباً وضعيفاً، وتلك على كل حال مسألة مرتهنه بحالات الإنشاء في كل منحى من مناحي الحياة.

غير أن البداية الحقيقية للمحاولة الأكثر جدية لا شك قد لوحظت من أهل الإختصاص في الحقل المسرحي والحقل الثقافي بوجه عام بعد البدء في الأخذ بما جاء في الدراسة التي رفعها المخرج نبيل الألفي للسيد وزير الثقافة - آنذاك - [1] حول مناهج تدريس الفنون المسرحية

وقد لا نبالغ إذا قلنا ان العملية التعليمية في أي زمان لا تخرج عن ستة أركان : في كل فروع التعليم في أي مكان:

(أ) منهج تعليمي :

يتشكل من منظومة من العلوم في حالة من التكامل والترابط العلمي والمعرفي في إتجاه يوازن بين المواد النظرية والمواد العملية. إن المنهج هو دستور العملية التعليمية المقدس كما أن توصيف المواد هي القوانين المنفذة لمواد ذلك الدستور. وغياب المنهج كغياب العمود الفقري عن الجسم. غير أنه يبدو ضرورياً التأكيد على أن توصيف مفردات كل مادة يعد جزءاً لا يتجزأ من المنهج فهو بمثابة الحواس الخمس بالنسبة لجسم الكائن الحي.

---

[1] نبيل الألفي، مذكرة مرفوعة إلى السيد الدكتور وزير الثقافة بشأن إعادة تنظيم الدراسة بالمعهد العالي للفنون المسرحية، مخطوط بالآلة الطابعة في إحدى وثلاثين صفحة فولسكاب بتاريخ ٤-٦-١٩٦٦.

(٢) مـــادة علمـــية :

وهى المحتوى الموضوعى الـذى يركـز علـى مجموعـة مـن القضايـا والقيـم والأفكـار المترابطـة فـى إتجـاه تعميـق الموضـوع الرئيسـى، خدمـة للـهدف المشـترك للعملية التعليمية بين المرسـل والمستقبل. وهـى عمليـة تستند إلى تحديـد مـا ينبغـى على الطـلاب تحصيلـه إلى جانب تحديـد كيفيـة تحصيلـه. وذلـك يتحقـق نظريـاً عـن طريق التوصيف الخاص بكل مادة.

(٣) طريقـــة التوصيـــل :

• وتتمثل فى الأسلوب التعليمى الذى يلجأ إليه المعلم فى إيصال المعلومات المعرفية والعلوم. وهو يختلف من نظرية تعليمية إلى نظريـة أخرى فقد يأخذ شكل التلقين المعرفى، وقد يتخذ شكلاً محفزاً لطاقات الطلاب وقـد يتمثل فـى بـدء عمليـة الشرح والتحليل والتوضيح والتثبيت المعلوماتى المعرفى أو العلمى بـإنطلاق المعلم مـن الجزئيـات وصـولاً إلى الكليـات أو إلى حقيقـة علميـة ثـم يـبرهن علـى صـدق المنطـوق بالأمثلـة و الشـواهد أى أنـه يقـدم البينـة ليؤكـد صـدق الفرض أو الزعـم أو الإدعاء. على أن يتحقق ذلك كله عبر التدرج الإتصالى بينه وبين الطلاب.

(٤) الوسيلة التعليمية :

هـى أداة التعليم أو الوسيط بين الخطـاب التعليمـى وتلقيـه وهـى تتـدرج مـا بين الكتـاب والصـورة والمـادة المذاعـة والقراءة والجهاز التوضيحـى أو الإرشـادى كالبروجكتور "Projctor" أو الشـرائح الفليميـة أو الـ"Slides " أو الكمبيوتـر أو الفيديو أو التلسكوب - الأسئلة - المناقشات - الأمثلة - السبورة ..

(٥) طريقة الإستقبال :

الـتركيز - الفـهم - المناقشـة - تدويـن رؤوس الموضوعـات - التعليـق - التساؤلات - إعادة تلخيصية لموضوع الدرس يؤديـها طـالب مـا علـى زملائـه الطـلاب فى وجود المعلم - التسـميعية. غير أنـه مـن المستحسـن العمـل باستمرار علـى تنـوع محيط المشاركة فى عملية التلقى مع تنوع طريقة التلقى.

(٦) الهدف المشترك:

من البداهة أن يكون هناك هدف محدد من وراء العملية التعليمية إذ قد يكون هدفاً تعليمياً وقد يكون هدفاً تربوياً وقد يكون هدفاً معرفياً أو علمياً يتوخى بناء الهيكل الجسمي أو العقلي أو الشعوري أو التخييلي والتذوقي. وتلك أهداف مشتركة يشترط لتحقيقها موهبة المعلم ورغبة الطالب في التحصيل المعرفي والعلمي. وهما يشكلان في الحقيقة شرطاً واحداً يمكن أن نطلق عليه (حالة الحضور المشترك أو التفاعل البناء المشترك.) وحالة الحضور المتفاعل و المتنامي تلك بين المعلم وطلابه تقتضي فهم المعلم لطبيعة دوره في بث روح التعاون والعمل الجماعي والإخلاص أو التفاني بين الطلاب مع تنوع طريقة التلقي لدى الطلاب وتنوع محيط المشاركة.. إلى جانب التوازن بين عملية الإرسال والإستقبال.

بمعنى أن ما يختار من دراسات بهدف إفادة الطالب يجب أن يتوازن مع مدى إقباله على دراساته ومدى تكيفه، ومدى تكييف خطوات الإتصال بين المعلم والطلاب والدراسات في ظل الإلزام والإلتزام معاً. بالإضافة إلى توازن الدراسات (المواد العلمية) وطرق التدريس مع المواد التربوية بأن تكون هناك علاقة عضوية وجدلية بين المادة والطريقة والمعلم والطالب بحيث لا يؤثر طرف منها تأثيراً قصرياً على الأطراف الأخرى المشتركة في العملية التعليمية.

ولابد من الأخذ في الإعتبار أن وجود طريقة محددة للتوصيل مع تعذر وجود المادة يشكل نوعاً من التعذر أمام المعلم للوصول إلى غايته. كما أن دسامة المادة مع ضعف الطريقة لا يحقق الهدف المنشود. وحسن الطريقة لا يعوض فقر المادة كما أن غزارة المادة تصبح عديمة الجدوى إذا لم تصادف المادة طريقة جيدة. وهذا ما قصدته حين قلت إن العلاقة بين أطراف العملية التعليمية يجب أن تكون علاقة جدلية.

فاذا جئنا إلى موضوع تعليم الفنون يجب أن نقف على ثلاثة ركائز :

أولها **: أن الفنان يفكر بالمادة: باللون أو بالحجر أو بالخشب أو بالجسم أو النغمة أو بالنص أو بالممثل: (صوته وجسمه ومشاعره أو جسمه فصوته ، ومشاعره).**

ثانيها **: أن الفنان يولد وتولد معه موهبته لحظه ميلاده.**

ثالثها **: أن العملية التعليمية فى الفنون والآداب لا تخلق الفنان أو الأديب وإنما هى فحسب تبلور موهبته وتنظمها أو تمنهجها بعد صقلها وتخلق لها شخصيتها المنفردة عن غيرها، فهى مرآة الفنان أو الأديب المقعرة.**

ولا أجد بعد هذا التمهيد أفضل من تقرير الأستاذ نبيل الألفى لدراسة مدى تطابق ذلك مع منهج دراسة المسرح فى أكاديمية الفنون ففى القسم الثالث يناقش نبيل الألفى تحت عنوان (إختبار لمدى أحكام الهيكل وتعرف على ملامح النظام)

أربع مسائل وهي :

١- مع أدب المسرح. ٢ - مع توزيع المجالات على سنوات الدراسة.

٣- مع التوازن التربوى فى نظام الدراسة. ٤- التفاتات إلى نواحى متفرقة.

المسألة الأولى: (مع أدب المسرح) :

وهو يؤيد فيها بقاء مادة (أدب المسرح) "كمادة مشتركة فى كل سنة دراسية" غير أنه يرى أن الزمن المخصص لدراستها وهو ساعتين أسبوعياً غير كاف لالمام الطالب بها " والواقع أن هذه المادة بامتداد تاريخها واتساع مجالها، لا يسمح سياق دراستها في حدود هذا الزمن بالتوقف طويلاً أمام المسرحيات بنصوصها الكاملة لدراستها دراسة تفصيلية، وقد روعى إستكمالاً لهذا النقص فى قسم الأدب المسرحى، أن تكون هناك - بالإضافة إلى النقد التطبيقى - مادة "مسرحيات" [1] **مكملة لدراسة أدب المسرح بإعتبارها مادة تحصص فى هذا القسم. ولأن كل من تخصص التمثيل وتخصص الديكور المسرحى؛ ينطلق من النص المسرحى لذلك يوجه نبيل الألفى إلى "أن الإرتباط بالنصوص الكاملة للمسرحيات له أيضاً أهميته**

---

(١) نبيل الألفى، مذكرة مرفوعة للسيد الدكتور وزير الثقافة، نفسه ص٢٠.

البالغة فى قسمى "التمثيل" و "الديكور" إذ ينبغى أن يكون إختيار النصوص لهذه المواد متجاوباً مع المراحل التاريخية التى تتحرك فيها مادة أدب المسرح حتى يكون هناك ضمان لاطلاع الطالب ومعايشته لنصوص من مختلف مراحل و"مجالات"* إزدهار المسرح "وبالتالى"** ضمان لتخرجه.

"فى رأيى أن إعادة تنظيم معهدنا للفنون المسرحية تحتاج معالجتها إلى التحرر بعض الشئ من كل جمود او تزمت يمكن أن يقف كعامل معوق غريب على طبيعة الفن والدراسة الفنية "[1]

"إن أى نظام جديد للدراسة لا يتخذ قوامه المتكامل، إلا بعد تصفية النظام القديم والحلول محله تدريجياً، خلال فترة تتراوح مدتها بين أربعة وخمسة أعوام"[2]

"وهناك فى الحقيقة عوامل وأسباب متعددة تحملنا على أن نستبقى أدب المسرح بصيغتها التاريخية دليلاً لتوزيع المراحل التاريخية مزوداً بثقافة مسرحية أكثر صقلاً وعمقاً وأكثر دراية بأساليب الأداء"[3] وهو فى دعوته إلى بقاء مادة (أدب المسرح) "بصبغتها التاريخية دليلاً لتوزيع المراحل التاريخية على سنوات الدراسة؛ بحيث تكون المواد الأخرى التى تقترن، أو ينبغى أن تقترن دراستها بالمراحل والمجالات التاريخية، ملتزمة بالإنتظام - على قدر المستطاع - فى صف هذه المادة"[4] وهو يضع مبرراته وأسبابه لذلك الإقتراح:

و يلخص هذه الأسباب فى ثلاث نقاط على النحو الآتى :

أولاً : لأن دراسة الأدب المسرحى تستند مادتها أساساً على تراث وإنتاج زاخـــــــر بنصوص مسرحية غير مبتورة ولا منقوصة. وهذه النصوص - بفضل الطباعة والترجمة - يمكن أن تكون أصولها أو ترجمة أصولها منتشرة فى متناول أيدينا.

---

* "مراحل إزدهار المسرح ومجالاته" لأن لكل مضاف إليه مضاف واحد.

** " ومن ثمّ "

(1) نبيل الألفى، مذكرة مرفوعة إلى السيد وزير الثقافة، ١٩٦٦/٦/٤ ص ٣٠.

(2) م. ن. ص٢٨. (3) نبيل الألفى، نفسه، ص٢٠. (4) م، ن، ص٢٠.

ثانياً : لأنه لا خلاف على أن، "النص" هو المحور الصلب الذى ترتكز عليه سائر فنون العرض المسرحى.

ثالثاً : لأن الإتجاه إلى دراسة المواد - كلها أو بعضها - مرتبطة فى كل سنة دراسية بمجالات تاريخية وبيئية واحدة؛ إتجاه له فى الواقع ما يبرره" [1].

وهو يذهب فى تبرير دراسة أدب المسرح وفق العصور التاريخية إلى ثلاثة اعتبارات هى على الوجه الآتى :

- قابليـة الطالـب لمناقشـتها وفهـمها فـيكون أكـثر قدرة على هضمها واستيعابها.
- قدرة نصـوص الأدب المسرحى على البقاء، مع احتلالها للموقع المحورى بين فنون العرض المسرحى.
- عدم وجـود حـائل أمام اتخاذ الأدب المسرحى دليلاً تنتظـم فـى صفـه المـواد الأخرى كلما كان ذلك ممكناً [2] .

غير أن منهج نبيـل الألفى فى توزيـع مـادة "أدب المسرح" علـى السنوات الدراسية الأربع بالمعهد العالى للفنون المسرحية بمصر قد خص طلاب السنة الأولى بدراسة المسرح العربى والمسرح الفرعونى ومسرح القرون الوسطى ومسرح الشرق الأقصـى فـى إطـار مـادة (أدب المسـرح) إنطلاقـاً مـن افتراضـه القائم على إحتمال وجود نقطة لقاء بين المسرح العربى والمسرح الفرعونى وإمكـان وجود نقطة لقاء بـين المسرح الفرعونى ومسرح القرون الوسطى [3] وهـو لا يبرهن على صحة هذا الفرض. ثم إنه يبرر إضافة مسرح الشرق الأقصى لما لهذا المسـرح من ملامح خاصة " يحسن أن يلم به الطـالب منذ البدايـة". ولئـن رأى نبيـل الألفـى فـى مساندة منهجه هذا أن السبب فى جمعه للأشكال الأدبية المسرحية الثلاثـة (المسـرح الفرعونى ومسرح القرون الوسطى ومسرح الشرق الأقصى) مقبول لأن هـذه المسـارح الثلاثة "ليس لها رصيد من النصوص المسرحية يعـول عليه فـى مكتبتنـا العربيـة الأمر

---

[1] م، ن، ص ص ٢٠ - ٢١.

[2] م.س.ن .

[3] م. ن، ص٢١ .

الذى يفسح الطريق أمام نصوص المسرح العربى ويقود الدراسة تلقائياً إلى التحرك بمزيد من الحيوية والإتساع فى نطاق هذه النصوص" [1] ففى ذلك يكمن خلل المنهج الذى قرره سلفاً وهو المنهج التاريخى لأن التاريخ مراحل منها القديم والوسيط وعصر النهضة والحديث والمعاصر. والمسرح العربى مسرح حديث. والمسرح الفرعونى قديم ومسرح الشرق الأقصى وسيط . وفى ذلك خلط وليس كما قال إنه "أفضل للمسرح العربى" من الإنكماش فى السنة الثانية على هامش المسرح الإليزابيثى والقرن الذهبى للمسرح الفرنسى" [2] وهو يخص الفرقة الثانية بأدب المسرح الإغريقى واليونانى ويضم للفرقة الثالثة أدب المسرح الأوربى من عصر النهضة إلى الرومانتيكية أما الفرقة الرابعة فتدرس أدب المسرح العالمى الحديث من الطبيعية حتى الفترة الراهنة [3] وفى ذلك خلل أيضاً إذ خرج على المنهج الذى حدده وهو المنهج التاريخى فى تدريس أدب المسرح وفق الإتجاهات الأدبية والمسرحية بعد أن وجه نظرته توجيهاً منهجياً قائماً على الحقب التاريخية وفق التقسيم المكانى الجغرافى للشعوب التى مارست المسرح: (الفراعنة – الأسيويين– العرب). كما أنه قدم المسرح العربى وهو حديث على المسرح اليونانى!!

تعليق نقدي :

ومن الملاحظ أن هناك خلطاً بين منهجين فى توزيع مواد أدب المسرح وهو مناقض للمدخل النظرى الذى طرحته هذه المذكرة، فالتنظير شئ والتطبيق شئ مغاير له، وبمعنى آخر فإن المنطوق شئ والبرهنة عليه شئ آخر مغاير له إذ عرض المنطوق لفكرة دراسة الأدب المسرحى وفق المراحل التاريخية ولكن البرهنة تنسخ المنطوق إذ جمعت فى السنة الأولى بين المسرح الفرعونى – وهو الأقدم من حيث العصر التاريخى (ألفا سنة ق.م) وبين مسرح القرون الوسطى على تباعد الزمن التاريخى بينهما (من القرن السابع إلى القرن الرابع عشر) بالإضافة إلى المسرح فى

---

[1] م، ن، ص٢٢ .

[2] م، ن، ص٢٢ .

[3] م، ن، ص٢٢ .

الشرق الأقصى (الكابوكى والنوه فى اليابان ومسرح الرقص الطقسى عند الهنود ومسرح الدمى والإستعراض عند الصين) وأرى أنه قد يكون من السداد أن يكون المنطوق النظرى المناسب فى حالة الجمع التعسفى لإتجاهات كل من المسارح الثلاثة المشار إليها هو (المسرح الطقسى) على إعتبار أن كل من هذه المسارح (الفرعونى - الوسيط - الأقصى) لم تخرج كثيراً عن إطار الإتجاه الطقسى فى المسرح؛ الأمر الذى أدى بها إلى الإندثار تبعا لاندثار هدفها المعاون للرسالة الدينية، خاصة بعد اندثار الديانات القديمة عند الفراعنة مع ظهور الديانات السماوية الوحدانية وإنزواء مسرح الشرق الأقصى فى المتاحف أو دور العروض الأثرية التى أصبحت مزارات سياحية وأصبح العرض المسرحى هناك جزءاً لا يتجزأ من برنامج المزار السياحى مثلما هو الحال فى اليابان مع عروض (الكابوكى) و (النوه).ولا مكان لدراسة أدب المسرح العربى جنباً إلى جنب مع المسرح الطقسى. وينطبق رأينا هذا على تتابع دراسة أدب المسرح فى السنوات الثلاثة الباقية (الثانية - الثالثة - الرابعة) إذ أن المنطوق النظرى بتقسيم الدراسة وفق المراحل التاريخية لأدب المسرح لا يتطابق مع البرهان أيضاً لأن المرحلة التالية للمسرح الفرعونى ولمسرح الشرق الأقصى وفق التقسيم التاريخى للعصور يستوجب وضع المسرح اليونانى والرومانى وليس المسرح العربى الذى يقع فى المرحلة التاريخية الأخيرة بوصفه تابعاً لنظرية المسرح القديم ولنظرية المسرح الحديث ولنظرية المسرح المعاصر الطليعى وسائراً على دروبها بالإضافة إلى المحاولات المستميته لمنظريه ومفكريه نحو البحث عن صيغة عربية أو مصرية للمسرح ولذلك كان يجب وضعه فى المرحلة الأخيرة من خطة دراسة الأدب المسرحى وفق التقسيم التاريخى للعصور وليس فى السنة الأولى من دراسة علوم المسرح. على نحو ما نسق فكر أستاذنا نبيل الألفى*.

---

* لأن المسرح العربى لم تنبت بذرته فى أرضنا وإنما هو فن وافد وليس طقساً يمارس بوصفة ظاهرة احتفالية مرتبطة بالدين مرة من كل عام باستثناء مسرحيات التعازى فى كربلاء والنجف بالعراق وبذلك فى العصور الوسطى(ق. الرابع الهجرى..) راجع: محمد عزيزه ، الإسلام والمسرح. ترجمة رفيق الصبان القاهرة ، دار الهلال.

ولا شك أن هذا النسق فى تدريس علوم المسرح وفق ما خطه فكر الستينيات بقلم أستاذنا نبيل الألفى - عميد المعهد العالى للفنون المسرحية آنذاك في بدايات السبعينيات - قد تغير وتبدل أكثر من مره لتطور أجيال معلمى المسرح وفنونه.

إشكالية مناهج التدريس (قسم المسرح جامعة الإسكندرية) :

يعد قسم المسرح بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية [1] تجربة رائدة فى إطار إحاطة فنون المسرح بالعلم من خلال المزج بين العلوم الإنسانية - وهى مجال الدراسة فى كلية الآداب - والفن المسرحى وما يرتبط به من علوم نظرية وعملية.

فلسفة إنشاء قسم المسرح بكلية الآداب :

إستندت فلسفة إنشائه على شعار مغاير لشعار إنشاء المعهد العالى للفنون المسرحية (من النص إلى المنصة) حيث أن الدراسة المسرحية فى قسم المسرح تمتد مما قبل النص إلى ما بعد المنصة[2]

كما "إستندت الدراسة فيه على ركائز أساسية أهمها دراسة عناصر النص المسرحى ودراسة عناصر العرض المسرحى، ومصادر كل منهما".

ويعد القسم "قسماً أكاديمياً يهتم بتخريج باحثين متخصصين فى شؤون المسرح وممارسين مسرحيين" فى التمثيل والإخراج والتأليف والنقد المسرحى.

أهداف القسم :

يمكن تحديد أهداف القسم فى هدفين أساسيين :

أ) العناية بدراسة الأدب المسرحى والنقد المسرحى.

ب) دراسة البناء المسرحى وما يتضمنه من ديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية وتمثيل وإخراج وموسيقى وغناء وتحليل وأصول كتابة مسرحية وحرفية مسرحية ويتخصص طلابه فى فرع من فروع التخصص الآتية (تمثيل - إخراج - تأليف - نقد) وذلك فى الفرقة الرابعة من دراسته.

---

(1) أسسه لطفى عبد الوهاب أستاذ الحضارة اليونانية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية فى العام الدراسى ٨١ - ١٩٨٢.

(2) راجع الباحث، المسرح العربى والتراث، الحلقة الدراسية الأولى حول المسرح - سلسلة مطبوعات الجامعة فى خدمة المجتمع والبيئة - الكتاب الأول - جامعة الاسكندرية مايو ١٩٨٩ - ببليوغرافيا قسم المسرح، ص ١٦٣.

منهجية دراسة فنون المسرح :

توزعت مواد التدريس فى قسم المسرح على المستويين النظرى والعملى خلال ثلاث منظومات رئيسية تدرس عبر مراحل الدراسة فى مرحلة الليسانس و تشكل أطراً ضابطة للمعارف المسرحية التى حصرت من خلال عناصر كل فرع من فروعها من حيث النظرية ومن حيث الأعلام والإنتاج والمؤثرات والاتجاهات وذلك على النحو الآتى:

أولاً: منظومة المادة والتشكيل:

وتضم العلوم النظرية فى الكتابة والتحليل وفق المدارس والإتجاهات المسرحية المختلفة

أ) الشكـــل:

١ - البناء الداخلى :

(أ) الشخصيات ورسمها .

(ب) الأحداث وبناؤها .

(ج)لغة التفاعل والتواصل .

٢ - البناء الخارجى :

(أ) تقسيم الفصل (المناظر والمشاهد واللوحات) .

(ب) الدخول والخروج .

(جـ) الشغل المسرحى .

(د) الحيل والمؤثرات (الصوتية - الموسيقية - الضوئية) .

(هـ) السينوجرافيا والتشكيل فى المكان .

ثانياً : منظومة التعبير

وتضم المواد العملية (فنون الأداء والعرض) .

١ - البناء الصوتى :

(أ) الحوار فى مستوياته اللغوية

(ب) الحوار فى مستوياته الأدائية الصوتية (تمثيلاً - غناء)

(جـ) الحوار فى مستوياته الجمالية الصوتية.

٢- *البناء الحركى:*

(أ) الحركة (تعبيراً حركياً دراميا- تعبيراً حركياً راقصاً إستعراضياً)

(ب) التحريك

(جـ) إرشادات الحركة والتحريك

(د) جماليات الحركة وجماليات التحريك

ثالثاً: منظومة الفكر:

وتضم مواد المسرح وقضايا المجتمع عبر العصور التاريخية ومواد النقد الفنى والمسرحى والمواد النظرية المساعدة.

١- *المحتوى :*

(أ) البناء المعنوى

(ب) البناء الدافعى

(جـ) البناء العلاقاتى (العلائقى)

٢- *الدلالة :*

(أ) البناء الفكرى بين النص والعرض

(ب) البناء الدلالى بين النص والعرض

إشكالية مناهج التدريس:

لأن المناهج الدراسية بقسم المسرح قد وضعت وفق حتمية لا إختيار فيها سواء على المستوى النظرى أو على المستوى العلمى، ولاقتراب المناهج النظرية من طبيعة الأطار المنهجى للدراسة فى كلية الأداب، فلم تكن هناك صعوبة تذكر فى تحديد المناهج النظرية وفى صياغتها وادائها، إلا أن الوضع قد اختلف بالنسبة للعلوم التطبيقية والعملية - على أهميتها الشديدة بالنسبة للدراسة فى القسم - حيث ظهرت صعوبات أهمها:

- تعدد الفنون التى تشكل فن المسرح ومن ثم تعددت المناهج الدراسية وظهرت الحاجة ملحة إلى تغطيتها أو ادائها أداء تكاملياً يؤدى كل منها إلى الآخر ويتفاعل معه على اعتبار أن العملية المسرحية لابد أن تكون متماسكة العناصر والفنون وصولاً إلى العرض.

- الطبيعة التراكمية للمواد العملية المتصلة بالفنون المسرحية لاعتمادها على منهج اكتساب المهارة الذى يتطلب طول مدة التدريس واتصالها وتفاعل فروع الدراسة.

- عدم وجود الإمكانات والتجهيزات التى تدعم العملية التعليمية المحققة للهدف من دراسة علوم المسرح.

-اعتماد القسم فى تدريس المناهج العملية على نظام الانتدابات وبروز توجه الأساتذه والمحاضرين والمدربين نحو التنظير وإهمالهم - غالباً - للجانب العملى وهو الأصل فى احتياج القسم لخبراتهم.

وقد مرت تجربة التدريس بقسم المسرح بصعوبات مختلفة تتصل - غالباً - بالجانب العملى وهى تتمثل فيما يأتى:

- منهج ترتيب بعض المناهج العملية فى اللآئحة المكملة والتى هى تطبيق لمناهج نظرية حيث وضعت مقررات عملية فى الفصل الدراسى الأول ووضعت المقررات النظرية لمادة ما مثل (التمثيل) فى الفصل الثانى فى مرحلة دراسية واحدة .

- قبول الطلاب وفق نظام التنسيق.

- قصر التخصص فى مجال الدراسة على طلاب الفرقة الرابعة وفق مقرر علمى واحد هو (مشروع التخرج تمثيلاً أو أخراجاً أو تأليفاً أو نقداً - بواقع أربع ساعات أسبوعياً).

- خلو مناهج قسم المسرح بآداب الأسكندرية من دراسة الحاسب وعلومه.

- احتكار رعاية الشباب بالجامعة لمسرح الجامعة وحرمان القسم من استعماله .

- إلغاء مشروع بناية المسرح والأستديو الذى شرع إنشائهما بالكلية .

إشكالية مناهج التدريس (قسم المسرح بجامعة اليرموك بالأردن [1])

إذا كان قسم المسرح بجامعة اليرموك بالأردن قائماً على تدريس إحدى وثلاثين مقرراً تشكل علوم الفن، فإن المقررات المكملة المتصلة بالعلوم العامة تصل إلى ثماني عشرة مادة خلال السنوات الدراسية الأربع.

إن الدراسة فى قسم المسرح بجامعة اليرموك تنقسم إلى مرحلتين خلال فصلين دراسين ويمكن عند إجراء موازنة بين مناهج الدراسة فى كل من قسم المسرح بجامعة الإسكندرية وقسم المسرح الأردنى تبين الإشكالية فى مناهج التدريس في القسمين.

وتظهر الإشكالية فى مناهج تدريس علوم المسرح فى جامعة اليرموك الأردنية على النحو الآتى

- تكاد تخلو مناهج التدريس من مادة (أدب المسرح) وكذلك من مادة النقد المسرحى بشقيه الأدبى والفنى.
- إن العلوم المتصلة بالمسرح أقل فى نسبتها من العلوم المكملة بل هى طاغية عليها مما لا يخرج دارساً مسرحياً بالمعنى الكامل لهذه العبارة لأن الركائز العلمية لفنون المسرح أقل من الركائز العلمية فى المعرفة العامة.
- إن التركيز فى علوم الفن قد انصبّ على تاريخ الفنون (المسرح وغيره).
- إن مناهج التدريس غير محكومة بمنهج أو خطة علمية أو منظومة واحدة تتفرع عنها بعض المنظومات المتصلة بها والتى تعمل جميعها على خلق تكوين معرفى تراكمى لدى طلاب علوم المسرح.
- إن بعض المقررات تبدو مكررة، وتبدو غير محكمة أو منضبطة تحت منهج مثل (موضوعات خاصة بالمسرح) و (ندوة عن المسرح) وكان يمكن ضمها . تحت عنوان واحد محدد (حلقة بحث مسرحى) وكذلك مقرر (دراسات خاصة أوحرة) (تاريخ المسرح الغربى) و (المسرح العالمى) (تاريخ ونظرية المسرح فى التربية) (تاريخ الفن العالمى) (تاريخ الفن والعمارة) .

---

(1) لائحة كلية التربية والفنون - جامعة اليرموك - المملكة الأردنية الهاشمية.

غابت عن مناهج الدراسة مقررات لازمة لطلاب علوم المسرح مثل (الملابس والمكياج والديكور ومشروع التخرج الذى يحدد تخصص الطالب والألقاء وأصول الكتابة المسرحية والتحليل المسرحى).

- إن خطة الدراسة على هذا النحو تترك للقائمين على التدريس حتى مع وجود توصيف قرين كل مقرر لأنها لا تسير وفق منهج التطور التاريخى لفنون المسرح عبر العصور أو وفق الإتجاهات الفنية والمسرحية أو المدارس الأدبية والفنية.
- لا يوجد للمناهج عمود فقرى يربطها مثلما هو الحال فى خطة مناهج قسم المسرح بجامعة الإسكندرية حيث تتلازم منذ الفرقة الأولى حتى الفرقة الرابعة ثلاثية منهجية هى (تاريخ المسرح - تحليل مسرحيات - المسرح وقضايا المجتمع) متدرجة من العصر القديم إلى العصر الحديث والمعاصر بما يشكل منظومة متكاملة، كما لا ترتكز على مقررات أساسية بحيث يتضح للتأليف والنص نثراً وشعراً وأوبريت معالمه وللنقد الأدبى والفنى والمسرحى معالمه *.

---

* انتقلت تبعية القسم منذ سنوات قليلة من كلية التربية إلى كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك وتغير بعض المناهج بعد أن يعنت الجامعة خريجى الماجستير والدكتوراه الأردنيين الذين حصلوا على إجازاتهم العلمية من قسم المسرح بآداب الإسكندرية .

إشكالية مناهج تدريس علوم المسرح (جامعة الملك سعود بالرياض [1])

وتنقسم الدراسة فى شعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود بالرياض إلى ثمانى مستويات تتضمن ١٢٨ ساعة على الطالب الإنتهاء منها على مدار السنوات الأربع حيث تتراوح ساعات الدراسة فى كل مستوى ما بين ست عشرة ساعة وأربع عشرة ساعة يجب على الطالب الإنتهاء منها مقسمة على عدد من المواد الإجبارية والحرة والإختيارية.

ويوضح الجدول الآتى [2] توزيع المقررات والمناهج وفق مستوياتها وساعات دراستها.

خطة معدلة (١٢٨ساعه) حسب نظام اليوم الدراسى الكامل تطبق على الطلاب الجدد اعتباراً من الفصل الدراسى الأول للعام ١٤١٥ / ١٤١٦ هـ

---

(1) قمت بالمشاركة فى تأسيس شعبة المسرح بقسم الاعلام بكلية الآداب بجامعه الملك سعود بالرياض فى الفترة من ١٤١٢هـ الموافق ١٩٩١ إلى ١٤١٦هـ - ١٩٩٥مـ مع التدريس لطلاب ذلك القسم وفق مناهج وضعتها الجامعة واعتمدتها قبل قيامى بمهامى التعليمية هناك. وقد جاهدت فى تعديلها ولحقت جهود الأستاذ الدكتور كمال عيد والدكتور محمد أبو بكر حميد بجهودى فى هذا الشأن ولكن جهودنا لم تتوج بقرارات تقضى بالتعديل حتى يوم عودتى إلى مصر.

(2) لائحة الدراسة بكلية الآداب - جامعة الملك سعود بالرياض .

جدول توزيع المقررات والمناهج وفق مستوياتها وساعات دراستها.

المستوى الأول (١٦ ساعة)

المقـــــــرر	ساعاته	النظرى	العملى
المدخل إلى الثقافة المسرحية	٢	نظرى	
المهارات اللغوية	٢		
مقدمة فى الاتصال	٢		
مدخل الى وسائل الاعلام	٣		
مهارات بحثية وكتابية	٢		
علم النفس الإجتماعى	٢		
التغيير الإجتماعى	٣		

المستوى الثانى (١٤ ساعة)

المقـــــــرر	ساعاته	النظرى	العملى
اللغة الإنجليزية	٣	نظرى	
الإسلام وبناء المجتمع	٢		
التحرير العربى	٢		
مقدمة فى الفنون المسرحية	٢		
أسس التصوير	٢		
الإعلام السعودى	٣		

المستوى الثالث (١٥ ساعه):

المقـــــرر	ساعاته	النظرى	العملى
مبادئ السياسه	٣	نظرى	
النظام الإقتصادى فى الإسلام	٢		
دراسات أدبية	٣		
قوانين اعلامية	٢		
مناهج البحث الاعلامى	٢		
الجغرافيا السياسيه	٣		

المستوى الرابع (١٨ ساعه)

المقرر	ساعاته	نظرى	عملى
أسس النظام السياسى فى الاسلام	٢		
دراسات لغوية	٣		
الرأى العام والدعاية	٣		
الخبر	٣		
الاتصال المرئى	٢		
تاريخ المسرح	٢		
التعبير الصوتى والحركى	٣	٢	٢

المستوى الخامس (١٦ ساعه)

المقـــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
نظريات الاتصال	٣		
الاعلام والحرب النفسية	٢		
الاتصال الخطابى	٣		
الفنون الدرامية	٢		
المسرح العربى	٣		
الانتاج المسرحى	٣		

المستوى السادس (١٦ ساعه)

المقـــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
الاعلام الدينى	٢		
الاعلام والتنمية	٣		
الاتصال الثقافى	٣		
كتابة المسرحية	٣		
التمثيل	٢	١	٢
الاخراج المسرحى	٣	٢	٢

المستوى السابع (١٨ ساعه)

المقـــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
تدريب عملى/فنون مسرحية	٣		٦
لغة الاعلام	٣		
قضية اعلامية(حلقه دراسيه)	٣		
السينما	٢		
جماليات الفنون الاذاعيه	٢		
التمثيل	٢		
النقد المسرحى	٣		

المستوى الثامن (يختار الطالب أحد المسارات الخمسة التالية)

(١) مسار الاعلام والمجتمع (١٥ ساعه)

المقـــــــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
وسائل الاعلام والمجتمع	٣		
الاعلام السياسى	٣		
المجتمع العربى السعودى	٣		
تدريب عملى/فنون مسرحية	٣		٦
الاعلام الدولى	٣		

(٢) مسار الصحافة الإذاعية (١٥ ساعه)

المقـــــــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
البرامج الثقافية	٣		
الخبر فى الإذاعة والتلفزيون	٣	٢	٢
فن الإلقاء والمقابلة	٣	٢	٢
تدريب عملى/فنون مسرحية	٣		٦
الإعلام الدولى	٣		

(٣) مسار الإعلان (١٥ ساعه)

المقـــــــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
ادارة الترويج	٣		
الاعلان فى وسائل الاعلام	٣	٢	٢
الحملات الاعلانية	٣		
تدريب عملى/فنون مسرحية	٣		٦
الاعلام الدولى	٣		

(٤) مسار البحوث الاعلامية (١٥ ساعه)

المقـــــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
مبادئ الاحصاء والاحتمالات	٣		
خدمات الحاسب الألى فى المكتبات	٣		
مناهج البحث الاعلامى	٣		
تدريب عملى/فنون مسرحية	٣		٦
الاعلام الدولى	٣		

(٥) مسار النصوص الاعلامية (١٥ ساعه)

المقـــــــرر	ساعاته	نظرى	عملى
علم النحو	٣		
فن الكتابة الاعلامية	٣		
البلاغه (بيان وبديع)	٣		
تدريب عملى/فنون مسرحية	٣		
علم الاعلام الدولى	٣		٦

الإشكالية :

- من الواضح أن خطة الدراسة فى "شعبة المسرح" بقسم الاعلام بجامعة الملك سعود قد اعتمدت على بعض المقررات النظرية التى لا تفى بحاجة طالب علوم المسرح ليصبح متخصصاً ليس فى فرع من فروع المسرح ولكن ليصبح مجرد (إخصائى مسرحى).
- تهميش الجانب العملى من الدراسة.
- غياب منهج (التحليل المسرحى) باعتبار مقرر (تحليل المسرحيات) عمودا فقريا فى دراسة النص المسرحى وأسس تأليفه وفق أهم الإتجاهات والتيارات المسرحية،

وأسس نقده، وأسس أدائه (تمثيلاً أو أخراجاً أو تشكيلاً أو تأثيراً، أو انعكاساً للمجتمع الذى أبدع فى ظله).

- عدم تقيد الطالب بفترة زمنية يكون عليه الإنتهاء خلالها من الدراسة المؤهلة للحصول على البكالوريوس. مما يخل بعملية التراكم المعرفى اللازمة فى دراسة الفنون.
- إعتبار المقررات المكملة هى الأساس فى العملية التعليمية (خمسة وثلاثون ساعة) بما فيها المسار [1] بديلاً عن المقررات التخصصية وتقليص دور المقررات التخصصية أو تهميشها (خمس عشره ساعة) .
- عدم وجود قاعات مجهزة مخصصه لطلاب قسم المسرح للتدريبات العملية – مع وجود مسارح وقاعات مجهزة بأحدث الأجهزة ولها كل الامكانات .
- تضييق سبل التعين أمام طلاب المسرح بعد التخرج (تبعاً للنظرة المعادية للمسرح فى الكثير من الدوائر مع الحاجة الماسة لوزارة المعارف ووزارة الإعلام لهذا التخصص النادر).
- تأرجح سياسة القسم (تبعاً لميول رئيسه) نحو شعبة المسرح.
- غياب حركة الإنتاج المسرحى – المحترف – فى المملكة.
- غياب دور العرض المسرحى (الرياض وهى مدينة كبيرة ليس به سوى مسرح المربع – وهو تابع لوزارة المعارف ويقع فى حي المربع ومسرح السفارات ويقع فى حى السفارات) بالإضافة إلى مسرحين كبيرين داخل حرم جامعة الملك سعود بالرياض) .

([1])ويتكون المسار الواحد من ثلاثة مقررات. ويكون على الطالب اختيار مسار واحد من بين خمسة مسارات.

الخلاصـــة:

اعتمدت الخطة فى شعبة المسرح على المواد النظرية مع تهميش للجانب العملى من الدراسة، كما غاب منهج مهم من مناهج دراسة المسرح وهو (تحليل المسرحيات) بإعتبار التحليل عموداً فقرياً فى دراسة النص المسرحى وأسس تأليفه وأسس نقده وإتجاهاته، وأسس أدائه (تمثيلاً أو أخراجاً أو تشكيلاً أو تأثيراً) .

إشكالية مناهج تدريس علوم المسرح فى كليات التربية النوعية

تعنى كليات التربية النوعية فى مصر [1] وكذلك كليات رياض الأطفال بتدريس علوم المسرح لذلك نقف عن مناهج تدريس المسرح فى كليات التربية النوعية من خلال لائحة شعبة الإعلام التربوى [2] .

---

[1] بإستثناء كليتى (التربية النوعية) و (رياض الأطفال) بالاسكندرية مع أن الكلية الأخيرة كانت تخصص مناهج لدراسة المسرح فى الدبلومة العليا لمسرح الطفل حتى العام الدراسى ٩٢ - ١٩٩٣ ثم الغيت دراسة علوم المسرح من مرحلة البكالوريوس ومن مرحلة الدبلومة العليا دون ابداء الأسباب وتفصيلها فى مادة واحدة .

[2] وزارة التعليم. المجلس الأعلى للكليات النوعية ورياض الأطفال

وزارة التعليم العالى

المجلس الأعلى للكليات النوعية

ورياض الأطفال

شعبة الإعلام التربوى (تربية نوعية)

الفرقة الثالثة "تخصص فنون مسرحية"

المادة "الفصل الدراسى الأول"	الساعات نظرى	الأسبوعية تطبيقى	مجموع	أعمال السنة	توزيع تطبيقى	الدرجات تحريرى	مجموع آخر العام	زمن الامتحان
نظم سياسية وسياسات إعلام	٢		٢	١٠		٤٠	٥٠	٣
فن الكتابة المسرحية	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
نظريات الإخراج المسرحى	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
تحليل مسرحى (تحليل نصوص)	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
علم النفس التعليمى (نظريات تعلم)	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
الأصول الإجتماعية والثقافية للتربية	٤		٤	١٠		٤٠	٥٠	٣
مناهج وقواعد بحث	٢		٢	١٠		٤٠	٥٠	٣
أساسيات المناهج	٢		٢	١٠		٤٠	٥٠	٣
المجموع	١٨	١٢	٢٦				٤٠٠	

المادة "الفصل الدراسى الأول"	الساعات نظرى	الأسبوعية تطبيقى	مجموع	أعمال السنة	توزيع تطبيقى	الدرجات تحريرى	مجموع آخر العام	زمن الامتحان
الفصل الدراسى الثانى								
تكنولوجيا الإضاءة المسرحية	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
إستخدام الحاسب الألى للمسرح		٢	٢	١٠	٤٠		٥٠	٣
فن ديكور المسرح	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
ورشة إنتاج مسرحي		٢	٢	١٠	٤٠		٥٠	
نصوص مسرحية باللغة الأوربية		٢	٢	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
تاريخ التربية ونظام التعليم فى مصر	٤		٤	١٠		٤٠	٥٠	٣
تكنولوجيا التعليم (فى مجال التخصص)	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
تدريب ميدانى		٤	٤	٦٠	٤٠		١٠٠	
المجموع	١٠	١٦	٢٦				٤٥٠	

شعبة الإعلام التربوى

الفرقة الرابعة "تخصص فنون مسرحية"

المادة "الفصل الدراسى الأول"	الساعات نظرى	الأسبوعية تطبيقى	مجموع	أعمال السنة	توزيع تطبيقى	الدرجات تحريرى	مجموع آخر العام	زمن الامتحان
نظريات النقد المسرحى	٤		٤	١٠		٤٠	٥٠	٣
المسرح التعليمى	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
المسرح الشعرى	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
الدراما الحركية والبالية	٢		٢	١٠		٤٠	٥٠	٣
صوتيات وإلقاء	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
علم نفس إجتماعى وصحة نفسيه	٤		٤	١٠		٤٠	٥٠	٣
تطوير المناهج	٢		٢	١٠		٤٠	٥٠	٣
تدريب ميدانى		٤	٤					
المجموع	١٨	١٠	٢٨				٣٥٠	
الفصل الدراسى الثانى								
الدراما المرئية (تليفزيون - سينما - كارتون)	٢		٢	١٠		٤٠	٥٠	٣
المسرح الشامل	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
نقد مسرحى تطبيقى		٢	٢	١٠	٤٠		٥٠	٣
ورشة إنتاج مسرحى		٢	٢	١٠	٤٠		٥٠	
نصوص مسرحية باللغة الأوربية		٢	٢	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣

المادة "الفصل الدراسى الأول"	الساعات نظرى	الأسبوعية تطبيقى	مجموع	أعمال السنة	توزيع تطبيقى	الدرجات تحريرى	مجموع آخر العام	زمن الامتحان
علم نفس تعليمى (فروق فردية)	٢	٢	٤	١٠	١٠	٣٠	٥٠	٣
الأصول الفلسفية للتربية	٤		٤	١٠		٤٠	٥٠	٣
تربيه مقارنه وإدارة تعليمية	٤		٤	١٠		٤٠	٥٠	٣
تدريب ميدانى		٤	٤	٦٠	٤٠		١٠٠	
المجموع	١٤	١٤	٢٨				٥٠٠	

وتتمثل الإشكالية فى مناهج التدريس "كما يأتى":

- عدم التوازن ما بين المقررات المسرحية والمقررات المكملة.
- عدم التوازن فى ساعات التدريس.
- تدريس بعض المقررات بوصفها مقرراً عملياً مثل نصوص مسرحية باللغة الأوربية.
- عدم وجود مواد أو مناهج لمسرح الطفل أو المسرح المدرسى.
- عدم وجود مناهج لمسرح العرائس وللمسرح الغنائى.
- وقوع لبس فى مسمى مادة (المسرح التعليمى) حيث يطلق على مسرح بريخت (مرحلته الفنية الثانية).
- غياب مادة التمثيل (إتجاهاته وتاريخه وتقنياته وممارسته فى مسرح الكبار وفى مسرح الطفل).

- غياب أصول الكتابة لمسرح الطفل ترجمة أو أعداد أو تأليفاً .
- غياب مادة أدب الطفل تاريخه ونظرياته واتجاهاته.
- عدم اعتبار مشروع التخصص مادة للرسوب مع إنـها تشـكل التتويـج الحقيقـي للتحصيل العلمي طوال فترة الدراسة التخصصية في مجال المسرح.
- الإعتماد علـى غير المتخصصين الأكاديميين فـي تدريس علـوم المسـرح بكليات التربية النوعية ورياض الأطفال.
- اقتصار دراسة علوم المسرح على طلاب الدبلومة العليا بكليات رياض الأطفال مما يجعل تلك الدراسات غير مؤسسة على أسس وقواعد معرفية تراكمية فيغيب بذلك المنهج المناسب والصحيح لدراسة الفنون وعلومها. (تم إلغاء الدبلومة بعد) .

الإشكاليــة :

مشروع التخصص (٤ساعات طوال العام) وليس مادة رسوب يضاف ٥٠٪ من درجته إلى المجموع العام.

والفرقة الثالثة :

- ٣٠ساعة (١٨نظرى + ١٢عملى) .
- الفصل الأول (٩) مواد منها ٣مواد في المسرح مجموع ساعاتها ٦نظرى ، ٦عملى .
- الفصل الثانى ٨مواد / ساعات منها ٥مواد في المسرح مجمـوع سـاعاتها ٤نظـرى + ١٠عملى .
- نصوص مسرحية باللغة الأوربية (تدرس دراسة عملية بواقع ساعتين) ؟ !.

الفرقة الرابعة :

الفصل الأول مجموع الساعات ٢٨ ساعة ١٨نظرى + ١٠عملى

- ٥مواد في المسرح ساعاتها النظرية ١٢ والعملية ٦ ساعات.
- مسمى (المسرح التعليمى) يتداخل مـع مسرح بريخت التعليمـى والأفضـل تغييره إلى المسرح المدرسى.
- الفصل الثانى ٢٨ ساعة (١٤+١٤) ٥ مواد النظرية ٤ والعملية ٨ ساعات.

من جهود طلاب الدراسات العليا بقسم المسرح – جامعة الإسكندرية في نقد بحوث أكاديمية في مجال المسرح

– ١ –

ملاحظات حول منهج البحث فى رسالة الماجستير المقدمة من محمد خير يوسف علي الرفاعي [١] بعنوان: **المسرح الأردني بين المادة والشكل والتعبير** دراسة تحليلية في الفترة من (١٩٦٥ – ١٩٨٧)

وهذه المقالة النقدية جزء من منهجي في تدريس مادة (مناهج البحث المسرحى) لطلاب السنة التمهيدية للماجستير، حيث كان على كل طالب أن ينقد بحثاً من بحوث الماجستير أو الدكتوراه في مجال من مجالات المسرح كدرس تطبيقي متوج لمنهج الدراسة النظرية لتلك المادة نفسها وهذا المقال النقدى هو **جهد الطالب** : طارق عبد المنعم[٢] .

– **مجال البحث** : تاريخ المسرح العربي

– **منهج البحث** : وصفي تحليلي

الإشراف: الأستاذ الدكتور/ محمد زكي العشماوى – الدكتور/ أبو الحسن سلام

هدف البحث: دراسة تحليلية لحركة المسرح الأردني نصاً وإخراجاً وتمثيلاً ونقدا ما بين النشوء والتطور.

---

(١) يعمل الآن مدرساً بقسم المسرح بكلية التربية والفنون بجامعة اليرموك، أربد، الأردن

(٢)كان باحثاً مسرحياً بمسرح سيد درويش بالاسكندرية – فرقة الاسكندرية المسرحية . والآن مدرساً مساعدا بالقسم .

أشار الباحث إلى ضرورة اللجوء إلى المنهج الوصفى والمنهج التحليلى عند التعرض للظاهرة الفنية.

وبداية يجب أن أشير إلى أن الباحث لم يتجاوز ما يسمى بالمصادرات أو التحيزات الأولية والتى لا يمكن إعتبارها نتائج بحثية وفق المنهج الوصفى ذلك أن نتائج هذا البحث ليست إلا إشتقاقات إستنباطية مباشرة لم يتنقل بها الباحث من قضية إلى أخرى فى إطار تحليل الظاهرة الفنية، حيث يتحتم فى هذا الإطار الإنتقال من المركب (الظاهرة الفنية) إلى البسيط (المحتوى التحليلى لماهية الظاهرة) ثم الإنتقال من عناصر التحليل الجزئية إلى ما يسمى بالتركيب التفسيرى (العملية العكسية للتحليل).

إذا أن المنهج الوصفى عند "برتراند رسل " هو منهج تحليلى أولاً وأخيراً.

فعلى سبيل المثال حتميات التفاعل بين القيم المتوارثة والقيم المستحدثة هى موضوعات بحثية نقر بصحتها منذ البداية، ولكنها ليست نتائج بحثية إلا بعد الإنتقال من القضايا الفرضية الأولية إلى القضايا الشرطية، فعندما يتحدث الباحث عن الفكر والقيم فى المسرح الأردنى، فإننا نقر منذ البداية بحتميات التفاعل بين الأفكار والقيم المحلية والأفكار والقيم الغربية. وينظر إلى هذه الحتميات باعتبارها مادة بحثية كما قلت ولا يمكن النظر إليها باعتبارها نتائج بحثية. إذ يتطلب الأمر البحث فى هذه الموضوعات.

١ - توصيف حركة هذا التفاعل وتفسير إتجاهاتها.

٢ - دراسة المتغيرات التاريخية لهذا التفاعل.

٣ - الواقع الفكرى الراهن الذى أثمره فعل هذا التفاعل على أن لا يتم ذلك من خلال دراسة النموذج، ففى الدراسات المسرحية التى تتناول الظاهرة الفنية فى مكان ما لايمكن أن يكون النموذج دال على الظاهرة ككل فلا يمكننا أن نجد نصاً أو عرضاً يحمل سمات الظاهرة المسرحية وخصائصها فى بلد ما. فالنموذج

يقاس أولاً على تعميمات ترتبط بالمحتوى التحليلي لطبيعة الظاهرة الفنية وذلك في مرحلة التركيب التفسيري الذي يستهدف تجميع المقولات الجزئية التي تثبت صحتها في إطار عملية التحليل وفي هذا الإطار كان يجب البحث عن خصائص النموذج موضوع الدراسة. فتحليل النصوص والعروض المسرحية إستهدف لذاته ولم يستهدف الإفصاح عن طبيعة الظاهرة المسرحية في الأردن. لأن الباحث لم يتوصل من خلال هذا التحليل إلى خصائص مشتركه بين النموذج محل الدراسة وبين الظاهرة المسرحية ككل.

لقد أكد الباحث على سبيل المثال ميل الإخراج المسرحي في فترة ما بعد البعثات في إتجاه التيارات الطليعية في المسرح ومنها مسرح القسوة وذلك إستناداً إلى نص مسرحي تشير إرشاداته إلى وجود مساحة فارغة.

ونتساءل هل كل نص تشير إرشاداته إلى وجود هذه المساحة ينتمي إلى مسرح القسوة ومسرح بيتر بروك وإذا كان الأمر كذلك فهل النموذج دال على الظاهرة وهناك أمر آخر فالنتائج التي يمكن تعميمها لا يجدى في إطار البحث تخصيصها.

فعندما يقول الباحث "كشفت الدراسة عن تداخل الأساليب الفنية في عملية الإخراج في العرض الواحد [1].

فهذه النتيجة تنصرف إلى جميع مسارح العالم في مصر وفي أمريكا وإنجلترا وفرنسا وفي هذا الإطار فالنتائج التي توصل إليها الباحث في فصله الأول هي نفس النتائج التي يمكن أن تشتق إستدلالياً من دراسة أي ظاهرة مسرحية في العالم بشكل عام وهو مالا يحقق خصوصية البحث [2].

ولعلى أتفق مع د.طه بدوي في أنه يصعب حالياً اكتشاف الحدود الدراسية التي تفصل ما بين المفاهيم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

---

(١) راجع البحث نفسه ص٢٢٢.

(٢) لكل بحث خصوصيتة وعموميتة في آن واحد. وحقيقة الأمر أن كل عمل أدبي أو فني وان غلب عليه أسلوب فني تختلط فيه اساليب فرعية.

فالمنطلق الفكرى الإجتماعى يستند إلى المنطلقين السياسى والإقتصادى. فالمسرح السياسى يقوم على منطقيات فكرية تستند إلى مفاهيم إقتصادية (مسرح بريخت/ الجريدة الحية / مسرح الشارع ... إلخ) والواقعية الإشتراكية تستند إلى مفاهيم إجتماعية ولكنها كما نجدها عند جوركى تتضمن البعدين الأخرين السياسى والإقتصادى وفى الحقيقة فإن ما يمكن أن نستخلصه من عرض الباحث للمسرحيات التى مثلت فى إطار المسرح الجامعى هو إنتقاء المنطقيات الفكرية لهذا المسرح لأنه يفتقد إلى الأيدلوجية والباحث نفسه لا يدرك حجم التناقض فى مقولاته النهائية فهو يقول:

"يعتمد المسرح الأردنى على أفكار إجتماعية سائدة ينميها ويبرز أثرها فى المجتمع سواء أكان أثراً نافعاً، أم كان أثراً ضاراً وذلك لترسيخها حالة ما تكون نافعة ولنبذها والحض على ذلك حالة ما تكون ضارة" [1] ثم يذكر بعد ذلك أن أحد منطلقات الفكر فى المسرح الأردنى هو المنطلق السياسى وهويلجأ فى تأكيد مقولاته إلى تجزئة التعميم الكلى دون الإسترشاد إلى أى دراسة استرجاعية تحليلية تنظر إلى موضوع هذا التجزئ بإعتباره فرضاً أولياً يعوزه البرهان ولا يمكن إعتباره إشتقاقاً إستنباطياً من التعميم.

فعندما يقرر د.أحمد العشرى أن الإتجاه السياسى الذى فرض نفسه على المسرح العربى عقب نكسه ٦٧ فإن هذا التعميم لايقبل التجزئة الذى ينصرف إلى المسرح الأردنى، دون أى دراسة تتناول هذا المسرح على حده خصوصاً وأن الدكتور أحمد العشرى لم يشر إلى المسرح السياسى فى الأردن فى حين أشار إليه فى جميع الدول العربية تقريباً وهو ما يعنى فى رأى أحمد العشرى غياب المنطلق الفكرى السياسى فى المسرح الأردنى وبالتالى (ومن ثم) لا يحق للباحث أن يستند إلى الفقرة التى إقتبسها من كتاب الدكتور أحمد العشرى [2] .

---

(١) رسالة الماجستير ص٢٢٢ .

(٢) ليس هذا شرطاً يمكن التعويل عليه.. لأن النكسة أو الهزيمة أو الانتصار تفرض نفسها على المجتمع فرضاً وتلك بدهية. وهزيمة ٦٧ أصابت الأردن فى الصميم مثلما أصابت مصر وسوريا والفلسطينيين ومن ثم أصابت الأمة العربية شرقها أولا وغربها بعد ذلك والمسرح صور ذلك، ولما كان الباحث يتناول المسرح الأردنى وقد عكس صور الهزيمة فقد بات يعرض لمسائل سياسية - تحقيق قدر من التمايز المقارن فى طبيعة النتائج المستخلصة. وهذه الموضوعات هى:

١ - الفكر والقيم فى المسرح الجامعى الأردنى.

٢ - الفكر والقيم فى المسرح القطاع الخاص.موضوعات تشترك فى طبيعة الهدف من الدراسة

٣ - الفكر والقيم فى أسرة المسرح الأردنى- نقد النقد - .

وغير هذا فالباحث لم يذكر لنا ما يقصده بالقيم السياسية فى الأردن أو الميل نحو الخط الفكرى السياسى.. فوفقاً لما ذكره الباحث، فإن المسرح الأردنى لم يعرف المسرح السياسى بالصورة التى عرفت فى روسيا قبل الثورة البلشفية ولا بالصورة التى عرفتها ألمانيا فى ذلك الوقت تقريباً ولا بتلك الصورة التى عرفتها أمريكا إبّان أزمة الكساد الكبير. ونتساءل هل هناك صيغة جديدة للمسرح السياسى للأردن، وإذا وجدت هذه الصيغة فلما لم يتحدث عنها الباحث.

فى أدوات البحث :

وفى إطار الحديث عن المنهج التحليلى فقد كان يجب تنميط أسلوب دراسه الموضوعات التى تشترك فى طبيعة الهدف من الدراسة .

والباحث يحدثنا عن إمكانية عقد مقارنات بين الأساس النظرى الذى سبق عملية التجسيد وبين العرض نفسه وفق طبيعته التى ظهر بها على خشبة المسرح. ولنا أن نتساءل كيف يمكن إجراء مثل هذه المقارنات خصوصاً وأن الباحث لم يجر أى حوارات مع رجال المسرح الأردنى حتى يمكن التعرف على هذا الأساس النظرى الذى يسبق العملية الإبداعية [1] .

فى إستخدام المصطلحات :

وهناك قضية منهجية مهمة تتعلق بإستخدام المصطلحات فالباحث يستخدم عدداً من المصطلحات بعيداً عن المعنى الإصطلاحى العام لها ولهذا فقد كان يجب عليه تعريف ما يقصده بهذه المصطلحات فعندما يستخدم مصطلح المادة بمعنى الفكر ومصطلح التعبير بمعنى الآداء والشكل بمعنى الأسلوب فإنه يتجاهل مفهوم التعبير والشكل المسرحيين فى الدراسات النصية.

---

(١) إجراء مقابلات مع الأعلام أحد أدوات البحث حالة ما تنعدم الكتابات النظرية أو حالة طلب الاستزادة فى التثبيت، وللباحث أن يستخدمها أو لا يستخدمها وفق الضرورة فإذا وجد اداة أخرى فلا جناح عليه.

تعليق نقدي :

** إن التعبير في النص لا يتحقق إلا من خلال تأثيره، والتأثير لا يتحقق من عملية الإرسال وحدها ولكن تلاقح عملية الارسال مع عملية الاستقبال هو الذى ينتج التعبير من خلال الشكل - شكل صياغة المادة لغة وفكرا وصورا وأخيلة ومنطقا.. صياغة المحتويات الجزئية والكلية في بوتقة لتصبح شكلاً عضوياً قادرا على الامتاع والاقناع معا لذلك فإن تحديد الباحث لمفهوم التعبير وقصره على الأداء لا يوقعه في خطأ أو خلل في الفهم لأن الاداء ينسحب على أداء الإرسال التعبيرى واداء الاستقبال لهذا الارسال سواء في استقبال النص لأن التعبير في النص لا يتحقق إلا من خلال التلقى بالقراءة لذلك تتعدد مستوياته وبذلك تتعمق قيم التعبير في العمل الأدبى ويرتقى إلى مستويات أبعد إلى ذلك ووفق تعريفه لمفهوم المادة لم يقم بدراستها في العملية الإبداعية الأدائية وكأن تجسيد النص المسرحى هو فعل يفتقد إلى المضمون الفكرى.

كذلك فإننا يجب أن نشير إلى أن المنهج الأرسطى لا يعنى إتجاهاً مسرحياً بعينه ولكنه منهج يتضمن العديد من التيارات والإتجاهات المسرحية [1] .

واستخدام هذا المصطلح لا يفى بأغراض التحليل الذى يستهدف الإفصاح عن التيارات والإتجاهات المسرحية التى سادت في هذه الفترة التى إختارها الكاتب للبحث هل هى الواقعية أو الرمزية أو الكلاسيكيه كذلك فقد استخدم الباحث مصطلح "الفرجة الشعبية" كمرادف لمصطلح (التراث الشعبى) بشكل عام والذى يتضمن التراث المكتوب وعناصر الفرجة المرئية وهو خلط كان يجب عدم الوقوع فيه يخلط الباحث ما بين الأسلوب البحثى والهدف فعندما يتحدث عن تحرير الفكر والقيم من النص المسرحى بالتطبيق على مسرحية الشحاذين فهو يركز

---

(1) ولكنها كلها تخدم فكرة التطهير وتنطلق من نظرية المحاكاة - نقد النقد -

على كيفية تحرير الفكر والقيم من النص المسرحى بيما القضية الأساسية هى دراسة القيم الفكرية فى المسرح الأردنى لا كيفية إستخلاصها من النص المسرحى [1].

كذلك فالحديث عن الإعداد والإقتباس والترجمة فى فصل بعنوان بين الأصول العالمية والفرجة الشعبية يأتى خارج السياق العام للحدود الدراسية لعنوان هذا الفصل. ومن ناحية آخرى فالحديث عن الترجمة فى المسرح الأردنى جاء مرتبطاً بالحديث عن الترجمة فى العالم العربى وهو مالا يحقق خصوصيه الدراسة.

وفى إطار البحث عن هويه عربية للمسرح الأردنى لم يذكر لنا الباحث أهم المحاولات فى هذا الصدد ولم يذكر لنا إتجاهات البحث عن هذه الصيغة وهناك ملحوظتان مهمتان يجب أن نذكرهما بخصوص المنهج التحليلى:

١ - الباحث يفترض أن المنهج التحليلى يختلف عن المنهج الوصفى وفى الحقيقة فإن المنهج الوصفى عند برتراند راسل" هو منهج تحليلى.

٢ - يخلط الباحث بين مفهوم تحليل الظاهرة الفنية ومفهوم تحليل الأعمال الفنية.

أما بالنسبة للمنهج التاريخى وقد ذكر الكاتب أنه قد لجأ ما بين التحليل التاريخى لظاهرة فنية والتأريخ لها فالتحليل التاريخى يستلزم تتبع الظاهرة تاريخياً وتوصيفها عبر مراحل تطورها ودراسة العوامل الخارجية المؤثرة سواء كانت إجتماعية أو إقتصادية أو سياسية أو فنية وكل ما ذكره الكاتب حول فصول المسرح الأردنى فى فترة ما قبل البعثات لا يمكن إعتباره نتائج بحثيه تقوم على المنهج التاريخى وفق منهج "لانسون" بل يقوم فحسب على التوصيف التاريخى لظاهرة مسرحية فى فترة ما ففى صـ٧٢ لم يذكر لنا الباحث على سبيل المثال كيف كان تنوع الأعمال المسرحية نصاً وعرضاً متمشياً مع الظرف الإجتماعى والسياسى السائد.

( ) الاستخلاص من النص هو اساس دراسة أدب المسرح - نقد النقد - الجديدة، كذلك المحاولات التى نجدها فى الإحتفالية المغربية أو مسرح الشوك أو مسرح القهوة او فى الإتجاهات التنظيرية عند يوسف أدريس وتوفيق الحكيم ولكنه أشار إلى إشتراك جماعة الفوانيس فى بعض بيانات الاحتفالية المغربية فحسب دون أن يؤكد على التوجهات الفنية لهذه الجماعة. - نقد النقد -

وقد أشار الباحث فى بداية بحثه إلى أهمية دراسة العوامل الإجتماعية التى ساهمت فى تشكيل الحركة المسرحية فى الأردن ولكنه إكتفى فحسب بإظهار أهمية الدراسة دون أن يكون بها بعض الملحوظات على الرسالة.

١ - صـ١١٩ الفقرة التى إقتبسها الباحث من ماركس ليس لها أى أهمية وتأتى دخيلة على سياق الموضوع.

٢ - الفصّل الثانى لايخرج عن كونه عرضاً وتحليلاً لمجموعة من الحقائق والنصوص وليس هناك أى تركيز على عناية بحثية.

٣ - خلط الباحث ما بين مفهوم الفكر ومفهوم القيم بدليل أنه استخلص نتائج تتعلق بمفهوم القيم فى المسرح الجامعى الأردنى قبل دراسة هذا الموضوع.

٤ - صـ٣٠ نجد أن الباحث يتحدث عن مسرحية الأقنعة ويذكر أنها تهتم بالإتجاه الفنى والتقنى وهو يرى أن الميل إلى الإتجاه الفنى والتقنى يعنى من وجهه نظره هروباً من الإطار الفكرى والإجتماعى والسياسى. وهو رأى يحتمل الجدل الشديد. ثم يعود الباحث مرة ثانية ويقول إن نفسها هذه المسرحية تطرح قضية مهمة جداً لما تحتويه من دعوه فى الصدق للفن والفكر والسياسة.

٥ - صـ٢٠،صـ٢٦ والفرق فى نتائج البحث عن المنطلقات الفكرية للمسرح الجامعى الأردنى ومثيلتها عند دراسة طبيعة القيم فى المسرح الجامعى الأردنى.

٦ - يرى الباحث أن الدراسات التى تتناول عناصر العرض المسرحى مجتمعه لا تقوم على أسس وركائز منهجية وهو رأى يحمل الجدل الشديد.

٧ - تصنيف النصوص ليست مهمه علميه بيلوجرافيه فحسب ولكنها مهمه تقوم فى الأساس على الدراسة التحليلية، حيث لا يمكن رصد الظواهر الفنية فى النصوص المسرحية إلا عن طريق تجميعها وتحليلها ثم تصنيفها فى النهاية. فلا يمكن أن تصنف النصوص إلا بعد تحليلها.

٨ - الموضوعات البحثية فى هذه الرسالة أكبر من أن يستوعبها البحث.

فى نقد بحوث مسرحية

- ٢ -

لقد وجدت من الضرورة بمكان الوقوف عند عدد من البحوث المسرحية بهدف نقدها من حيث المنهج والأسلوب والأداة. ولقد إخترت بحثاً حول مسرح الطفل وبياناته كالآتى:

(مسرح العرائس كأسلوب لإكساب أطفال الرياض بعض المفاهيم الأساسية لجان بياجيه دراسة تجريبية[١]).

استهدفت الدراسة بحث إمكان واستخدام مسرح العرائس كوسيلة لإكساب الأطفال فى مرحلة ما قبل المدرسة المفاهيم الأساسية عند جان بياجيه، وتختبر الدراسة إمكانية ظهور فروق فى مستويات نمو المفاهيم مثل: (الشكل - الحجم - النوع - اللون - الترتيب - التسلسل - الزمن - الأعداد) بين الأطفال الذين شاهدوا والذين لم يشاهدوا مسرح العرائس.

وقد استخدمت الدراسة المنهج التجريبى المصمم من مجموعتين (ضابطة، وتجريبية)، بهدف إكساب أطفال العينة التجريبية بعض المفاهيم الأساسية عن طريق مسرح العرائس.

ويقوم المنهج التجريبى الذى لجأت إليه الباحثة على توفير كافة الظروف التى من شأنها أن تجعل ظاهرة معينة ممكنه الحدوث فى الإطار الذى رسمه الباحث وحدده بنفسه.

والتجريب يبدأ بتساؤل يوجهه الباحث فالتجربة ببساطه هى الطريقة التى نختبر بها صحة الفرض العلمى وقد كانت فروض الدراسة فى هذه الحالة هى:-

---

(١) رسالة مقدمة للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة فى دراسات الطفولة. الباحثة : أملى صادق ميخائيل. إشراف : الدكتوره سعدية محمد على بهادر معهد الدراسات العليا للطفولة قسم الدراسات النفسية والإجتماعية جامعة عين شمس ١٩٩٥.

١ – توجد فروق إحصائيه دالة ما بين التطبيق القبلى / البعدى على مقياس المفاهيم الأساسية لأطفال المجموعة التجريبية لصالح التطبيق البعدى.

٢– توجد فروق إحصائية دالة ما بين التطبيق القبلى / البعدى على مقياس المفاهيم الأساسية لأطفال المجموعة التجريبية أو الضابطة لصالح المجموعة التجريبية.

٣– توجد فروق إحصائية داله ما بين الأطفال الذكور والإناث فى التطبيق القبلى / البعدى على مقياس المفاهيم الأساسية لأطفال المجموعة التجريبية.

٤– توجد فروق إحصائية دالة ما بين الأطفال البالغين من العمر ٤،٥،٦ سنوات فى التطبيق القبلى / البعدى على مقياس المفاهيم الأساسية لأطفال المجموعة التجريبية لصالح التطبيق البعدى[١].

وقد لجأت الباحثة إلى طريقة الإختلاف فى إطار المنهج التجريبى Method of difference " وهى تنحصر فى المقارنة بين حالتين متشابهتين فى جميع الظروف ماعدا ظرفاً واحداً، بحيث توجد الظاهرة فى إحداهما ولا توجد فى الأخرى وتعتمد هذه الطريقة على الفكرة القائلة بأن غياب السبب يؤدى إلى غياب النتيجة. وقد حدد "جون ستيورات مل" هذه الطريقة على النحو الأتى:

"إذا اشتركت الحالتان اللتان توجد الظاهرة فى إحداهما ولا توجد فى الأخرى فى جميع الظروف ماعدا ظرف واحد لا يوجد إلا فى الحالة الأولى وحدها، فإن هذا الظرف الوحيد الذى تختلف فيه الحالتان هو نتيجة للظاهرة أو سببها أو جزء رئيسى من هذا السبب"[٢].

وقد راعت الباحثة أسس البحث التجريبى حيث إلتزمت بالخطوات الآتية:

١ – تحديد المشكلة [استخدام مسرح العرائس فى تعليم الأطفال المفاهيم الأساسية لجان بياجيه].

---

(١) الرسالة نفسها ص١٤.

(٢) المصدر السابق، نفسه والصفحة.

٢- صياغة الفروض التى تمس جوانب هذه المشكلة " تم الحديث عنها".

٣- تحديد المتغير المستقبل Independent Variable [إستخدام مسرح العرائس بشكل تعليمى].

٤- تحديد المتغير التابع Dependent Variable [نمو المفاهيم لدى الأطفال].

٥- كيفية قياس المتغير التابع [محل إختيار بطاقات تقويم المفاهيم من إعداد الباحثة] وهو يهدف إلى قياس مدى إكتساب الأطفال للمفاهيم فى أثناء تنفيذ البرنامج.

٦- تحديد الشروط الضرورية للضبط والتحكم والوسائل المتبعة فى إجراء التجربة.

حيث يعتمد إجراء التجارب على إختيار مجموعتين متكافئتين فى كل الظروف - بقدر المستطاع - ما عدا الظروف المراد إختبار تأثيره أو ارتباطه بظروف أخرى، وذلك حتى يمكن المقارنة بين المجموعتين، وتسمى المجموعة التى تتعرض لتأثير المتغير السببى المجموعة التجريبيةExperimentale group .

أما المجموعة الآخرى فتسمى المجموعة الضابطة "Control group"

وقد أختيرت العينة فى هذه الدراسة من أطفال الرياض التابعة لمديرية التربية والتعليم بإدارة شرق الإسكندرية وفقاً لما يأتى:

أن لا يقل عمر الأطفال عن ثلاث سنوات ولا يزيد عن ٦ سنوات وبذلك تكون قد إشتملت على الأطفال من المستويات الآتية:

أطفال المستوى الأول من (٣ - ٤) سنوات

أطفال المستوى الثانى من (٤ - ٥) سنوات

أطفال المستوى الثالث من (٥ - ٦) سنوات

وذلك من (روضة على مبارك)، التى اعتبرت عينة ضابطة، و(روضة جناكليس) التى اعتبرت عينة تجريبية، وبذلك بلغ مجموع العينة الكلية للدراسة (٢٤٠) طفلاً وقد تم تقسيم العينة الكلية إلى مجموعتين الأولى تجريبية، تكونت من ثلاثة فصول مثلت المستويات العمومية الثلاثة للأطفال وقد تكوّن كل مستوى من (٤٠) طفلاً.

والمجموعة الثانية ضابطة، وتكونت من ثلاثة فصول تمثل المستويات

العمرية الثلاثة.

وقد بلغ حجم كل فصل (مستوى) ٤٠ طفلاً نصفهم عن الإناث والنصف الأول من الذكور من أطفال (روضة على مبارك)[1] "وقد كان من الضرورى إن يتم إستبعاد كل العوامل الأخرى التى يمكن أن تؤثر على التجربة، فعلى الباحث أن يتأكد من تكافؤ المجموعتين بالنسبة للعوامل والأبعاد المختلفة وأن يثبت أن التغير الذى حدث نتيجة لتعرض الجماعة التجريبية، سواء كان هذا الفرق بالنسبة للمتغير السببى أو عوامل أخرى، والغرض من إيجاد هذا التشابه هو التأكد قدر الإمكان من صدق الإستنتاجات المستخلصة من التجارب"(٢) ولهذا فقد لجأت الباحثة إلى إختيار الذكاء "لجود إنف هاريس" وذلك للتأكد من تساوى مستوى ذكاء المجموعتين الضابطة والتجريبية وذلك قبل إجراء التجارب القبلية والبعدية.

كذلك فقد لجأت الباحثة أيضاً إلى عمل إستمارة المستوى الإقتصادى والإجتماعى للأسرة المصرية وذلك للتأكد من تقارب المستوى الإجتماعى للمجموعتين الضابطة والتجريبية[2].

والغرض من هذين الإختبارين هو تثبيت عدد من العوامل ذات التأثير على نحو المفاهيم عند الأطفال وذلك حتى يتسنى اختبار فعالية استخدام مسرح العرائس لتنمية هذه المفاهيم عند أطفال رياض الأطفال على اعتبار أن هذا المتغير الأخير هو المتغير السببى المراد اختباره.

نماذج التصميم التجريبى :

١- "هناك نماذج مختلفة للتصميم التجريبى يقوم أبسطها على أساس دراسة أو ملاحظة جماعتين أحدهما تجريبية والأخرى ضابطة ويشترط كما قلنا: أن يتعادلان فى كافة المتغيرات الهامة ما عدا متغيراً واحداً يوجد فى الجماعة التجريبية فقط هو المتغير السببى الذى يفترض أن له علاقة بالظاهرة المدروسة

---

(١) الرسالة، نفسها، ص١٠٥.

(٢) الاستمارة من إعداد/ عبد العزيز الشخص.

فإذا لوحظ تغيرات واضحة في الجماعة التجريبية وليست موجودة في الجماعة الضابطة استنتجنا وجود ارتباط بين المتغيرين[١].

٢- ولكن الباحث قد يلجأ إلى التغلب على بعض الصعوبات المتضمنة في التجربة البعدية إلى تصميم آخر فيستخدم-نفس الأفراد لجماعة تجريبية وكجماعة ضابطة. فإذا وجدت فروق إحصائية، افترض أنها ترجع إلى تأثير المتغير السببي. ويطلق على هذا النوع إسم التجربة القبلية البعدية باستخدام جماعة واحدة Befor After Experiment.

٣- وقد يحاول الباحث كما فعلت الباحثة في رسالتها الجمع بين مزايا النوعين السابقين. وتتضمن هذه الطريقة ملاحظة كل من الجماعتين التجريبية والضابطة قبل إدخال العامل المتغير إلى الجماعة التجريبية وبعده أي أن الباحث يختار جماعتين، إحداهما ضابطة والأخرى تجريبية، ثم يقيس الاتجاهات في الجماعتين قبل تعريض الجماعة التجريبية للمتغير السببي (البرامج التوجيهية)[٢] ثم يعيد القياس على الجماعتين. والفرق بينهما يمكن اعتباره نتيجه تأثير هذا المتغير. ولتحقيق هذا فقد تضمن التصميم التجريبي لهذه الدراسة الخطوات الآتية:

أولاً : تطبيق مقياس المفاهيم المصورة للمجموعتين الضابطة والتجريبية (قياس قبلي) وهو يستهدف قياس درجه استيعاب الأطفال للمفاهيم الأساسية بشكل قبلي.

ثانياً : عرض مسرحيات تعليمية على المجموعة التجريبية فقط.

ثالثاً : تطبيق مقياس المفاهيم المصورة للمجموعتين الضابطة والتجريبية (قياس بعدى) وإستخلاص النتائج.

---

(١) محمد على محمد، علم الإجتماع والمنهج العلمي، دراسة في طرائف الحث وأساليبه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٦ ص٢٠٨.

(٢) المرجع السابق، ص٢٠٧.

وقد كان من الضرورى التأكد من إختبار الجماعات المتكافئة من حيث الخصائص وذلك لتحقيق الضبط التجريبى. فكلما استطعنا أن نحقق ذلك أمكننا التخلص من التأثير السلبى للظروف والعوامل الخارجية. وهناك عدة طرق.

(١) المزاوجة بين أفراد الجماعة أو التماثل الفردى.

(٢) التوزيع العشوائى.

(٣) المزاوجة بين الجماعتين كجماعات وليس بين الأفراد كأفراد[1] وهو ما لجأت إليه الباحثة. ويتم ذلك عن طريق جماعتين. نتساوى متوسطاتهما فى المتغيرات الهامة مثل السن ومستوى الدخل والذكاء.

(٤) وهناك نوع أخير من نماذج التصميم التجريبى يطلق عليه نموذج التجربة المقارنة، فلنفرض أننا أردنا أن نقارن بين محاضرة عن محو الأمية. وتأثير المناقشة الجماعية فى نفس الموضوع على إتجاهات القرويين للتجربة، على أساس من الأسس التى تتضمنها كل طريقة، فإذا اتبعنا الطريقة البعدية علينا أن نكون جماعة تجريبية نستخدم فيها طريقة المحاضرة ثم جماعة تجريبية أخرى وهذا النوع من التجارب كان يجب أن تهتم به الباحثة لعدد من الأسباب:

١- لابد وأن تظهر نتائج فى صالح العينة التجريبية لأنها حصلت على تلقين إضافى بوسائل لم تنير للمجموعة الضابطة.

٢- إن الدراسة الحالية تفترض تساوى الأساليب المتبعة حالياً فى النمو بمفاهيم الأطفال ولهذا فقد كان يجب على الباحثة إختيار أحد الأساليب المتبعة حالياً فى رياض الأطفال، ثم تطبيقها على المجموعة الضابطة حتى يتسنى فى النهاية تقييم الوسائل المقترحة قياساً على الوسائل المطبقة حالياً فى رياض الأطفال.

الخلاصة النقدية :

وفى النهاية يجب أن يتم قياس النتائج موضوعياً والتأكد من صحة الفروض التى صاغتها الباحثة فى البداية. وقد أظهر البحث النتائج الآتية:

---

(١) نفسه ص ٢١٠.

١- أظهرت النتائج أن هناك فروقاً إحصائية بين التطبيق القبلى والبعدى على أطفال المجموعة التجريبية أو الضابطة لصالح التطبيق البعدى.

٢- أظهرت النتائج أن هناك فروقاً إحصائيـة دالـة ما بين التطبيـق القبلـى أو البعـدى على أطفال المجموعة التجريبية أو الضابطة لصالح المجموعـة التجريبيـة، أى أن مسرح العرائس أثبت فعالية عالية فى إكساب الأطفـال للمفاهيم الأساسية "لجان بياجية".

٣- إن مسرح العرائس قد أكسب المفاهيم للأطفال الذكور بنفس كفاءة إكسـابها للأطفال الإناث.

٤- إن هناك فروقا إحصائية فى إكساب المفاهيم الأساسية للأطفال البالغين من العمر ٦،٥،٤ سنوات.

ملاحظات حول الرسالة :

تقـول الباحثـة "ولاشك أنـه مـن خـلال التعـرف علـى خصـائص العمليـات المعرفيـة فـى مراحـل العمـر المختلفـة يتمكـن الكتّـاب والمخرجـون مـن توصيـل المعلومات المطلوب توصيلها للطفل فى كـل مرحلـة مـن المراحـل العمريـة بالطريقـة الملائمة التى تمكّنه من فهمها والتفاعل معها.

ولكن الباحثة لم تذكر لنـا كيف يتم ذلك. إن الإشكالية البحثيـة فـى هـذه الدراسة تتركز حـول كيفيـة المواءمـة بين خصـائص العلمليـات المعرفيـة للطفـل فـى مرحلة ريـاض الأطفال وبين طبيعـة المسرحيات المقدمـة إليـه، تلك التـى تستهدف تعليمه المناهج الأساسية. إن الآراء التى ذكرتها الباحثة حول فعالية مسـرح العرائـس فى العملية التعليمية ليس لها علاقة بالإجابة على هـذا التسـاؤل، إن ماذكرتـه الباحثـة حول إعداد المـادة العلميـة وخصـائص الحـوار المناسب لهـذه المسـرحيات وطريقـة صنع العروسة وكذلك ماذكرته فـى خمسـة سطور حـول مواصفات مسرحية العرائـس التى تقدم للطفل فى مرحلة الواقعية والخيال المحدود غير كاف للإجابـة علـى هـذا التساؤل.

ومما تقدم نخلص إلى ما يأتي :

(١) لا يمكن في صفحة ونصف حسم هذه الإشكالية البحثية.

(٢) لم تتعرض الباحثة للخصائص الدرامية للنصوص التي يتم إعدادها أو كتابتها لتعليم الأطفال المفاهيم الأساسية.

(٣) غياب الأسس النظرية التي ترتبط بالكتابة المسرحية لهذه الأغراض التعليمية.

(٤) لم تتعرض الباحثة بشكل كاف لكيفية إخراج هذه المسرحيات إلا إذا كانت الباحثة تعتقد أنها بحديثها عن كيفية تحريك العروسة قد غطت هذا الموضوع!!

(٥) على الرغم من أن الرسالة تتناول بالدراسة أطفال رياض الأطفال إلا أن الباحثة وفي معرض حديثها عن الخصائص المميزة للمراحل السنية تتجاوز الحدود الدراسية التي ترتبط بمرحلة أطفال رياض الأطفال وتتناول مراحل عمرية بعيدة عن نطاق موضوع الدراسة هي:

١- مرحلة الخيال المنطلق من ٦ سنوات إلى ٨ سنوات.

٢- [illegible]ة البطولة من ٨ سنوات إلى ١٢ سنة.

٣- مرحلة المثالية من ١٢ سنة إلى ١٥ سنة.

(٦) إعتماد الباحثة إعتماداً كلياً على كتاب واحد تقتبس منه شواهدها الثبوتية وذلك على النحو الآتي:

١- د. محمد على محمد. علم الإجتماع والمنهج العلمي. دراسة في طرائف البحث وأساليبه. سلسله علم الإجتماع المعاصر. الكتاب الثلاثون الإسكندرية. دار المعرفة الجامعية ١٩٨٦ ص٢٠٨.

٢- المرجع السابق ص ٢٠٧.

٣- المرجع السابق ص ٢١٠.

٤- المرجع السابق ص ٢١١.

٥- المرجع السابق ص ٢١١.

٦- المرجع السابق ص ٢١١،٢١٢.

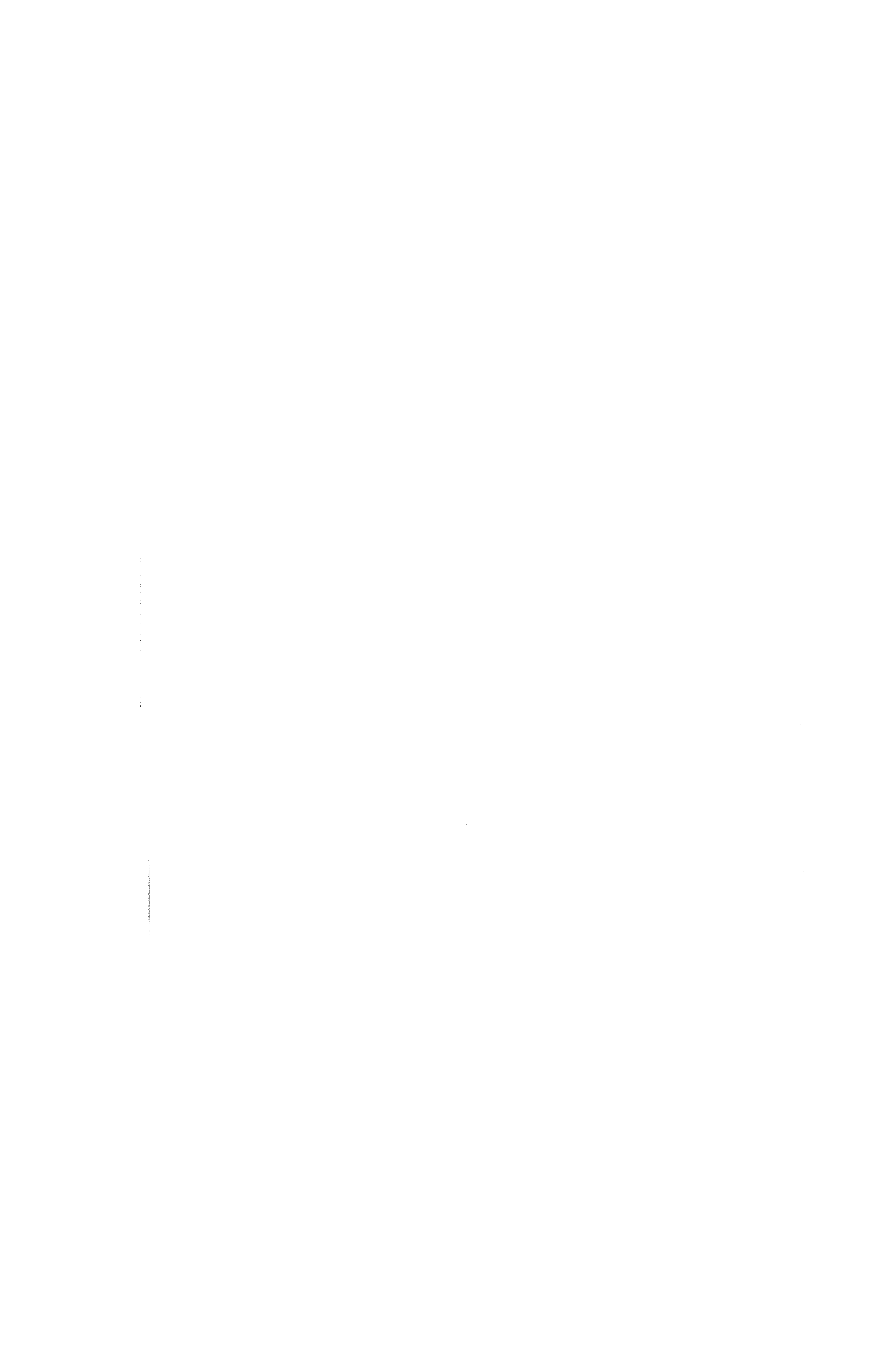
٧- المرجع السابق ص ٢١٣.

٨- المرجع السابق ص ٢١٤.

٩- المرجع السابق ص ٢١٥.

الفصل الثانى

إشكالية مناهج البحث فى المسرح



إشكالية مناهج البحث في المسرح

١ – مدخل تمهيدي :

كثيراً ما يقال إن الفنون لا تصبح علوماً لأنها لا تصبح تعبيراً نهائياً يمكن قياسه كنتيجة لها صفة الثبات ذلك أن الفن إبداع يرسله المبدع للتأثير على متلق متباين الإستقبال الشعوري والإدراكي ومن هنا تتغير الدلالة في رسالة المبدع .

وهذا ماجنوس بيك في تحديده للعلم ، يخرج كل من :

(الغرض ، والذوقيات ، والدوافع والفلسفة الأدبية خارج حدود العلم)[1] ذلك أن كل الأغراض متغيرة بتغير الإرادة والحالات وكذلك الأذواق ، ، والدوافع . أما كلامه عن الفلسفة الأدبية فهو كلام ملتبس ، إذ ما هو قصده بالفلسفة الأدبية ، هل قصد فلسفة الأدب (الإبداع الأدبي) أم قصد حالات التفلسف – عامة – ؟! فإن كان قد قصد فلسفة الإبداع الأدبي ، فإن كلمة فلسفة تقضي بالعلمية لأن الفلسفة هي أم العلوم ، ودراسة ظاهرة ما في أي اتجاه دراسة منهجية تقف عند كيفية وجود الظاهرة وما يحيط بها وسببية وجودها قبل أن يقطع بنتيجة محددة . ولا شك أن البحث في سببية وجود الظاهرة هو بحث فلسفي . وإذا كان ماجنوس بيك نفسه في بداية كتابه (حدود العلم) وفي موضوع تحديده للعلوم الأساسية ينص على أن العلوم الأساسية " هي الكيمياء والفيزيقا وعلم الحياة " فإن علم الحياة ينبني أساسه على الإنسانيات ودراسة كل ما يتصل بالحياة الإنسانية نفسياً ومجتمعاً ولغة ونشاطاً وبيئة . والأدب نشاط بشري يعكس حياة البشر انعكاساً نفسياً ومجتمعياً وبيئياً ولغوياً قائماً على تصوير يتمثل الضرورات والاحتمالات ، وفق تصورات وافتراضات تراعي الضرورات الحياتية لتظهر الصورة نموذجاً من الأصل بقدر صدق التصوير كما تراعي الضرورات الفنية التي تغلف الاقناع بعناصر الامتناع .

---

[1] ماجنوس بيك ، حدود العلم ، ترجمة حسين عبد العزيز بدر ، الألف كتاب (٦٧١)القاهرة ، وزارة التعليم ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، ط. جامعة القاهرة ١٩٦٨) ص ١٩٧ .

لذلك فإن الدخول فى مجال الحديث عن إشكالية ارتباط فنون المسرح بالعلم سواء فى التدريس أو فى البحث يقتضى من الباحث أن يقف أولاً عند تعريف العلم . والتعريفات متعددة حول هذا ما دعى أحمد سليم سعدان إلى طرحها نقدها فالعلم عنده هو القدرة على التنبؤ [1] ويشير لفظ العلم فى استعماله إلى ما يأتى :

١- مجموعة من المناهج ذات طابع معين فيها تمكين للعلم أن يتحدد .

٢- مجموعة معارف متراكمة لازمة عند تطبيق هذه المعارف .

٣- مجموعة من القيم الثقافية والأخلاقيات التى تحكم الأنشطة العلمية أو ترتبط بها من منظور سوسيولوجى [2] .

٢- فى التفريق بين المعرفة والعلم :

فى ذلك يقول أبو العلا عفيفى فى معرض تفريقه بين العلم والمعرفة " الفرق الجوهرى بين المعرفة والعلم هى أن المعرفة إدراك مباشر للشىء المعروف ، والعلم إدراك حقيقة من الحقائق عن الموضوع المعلوم .

والمعرفة حال من أحوال النفس تتحدد فيها الذات المدركة بالموضوع المدرك .. والعلم حال من أحوال العقل يدرك فيها العقل بنسبة مدركاً سلباً أو إيجاباً ، أو يدرك مجموعة متصلة من النسب . والمعرفة تجربة تعانيها النفس ، والعلم حكم ينطق به العقل [3] وماجنوس بيك يرى أن " تجميع المعرفة ، مهما كان ذلك منسقاً ، ليس هو العلم فى حد ذاته " إن الجمع المجرد للحقائق ليس هو العلم " [4] أما الموسوعة البريطانية فتعرف العلم بأنه (المعرفة المرتبة للظواهر الطبيعية أو العلاقات بينها) وهو (امتلاك طريقة للتفكير ويتضمن مبدأين رئيسيين للفلسفة العلمية) [5] .

---

[1] أحمد سليم سعدان ، مقدمة لتاريخ الفكر العلمى فى الإسلام ، عالم المعرفة (١٣١) الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون ربيع الأول ١٤٠٩هـ - نوفمبر ١٩٨٨ ، ص٩٥ .

[2] روبرت مرتون (١٩٣٠) ، راجع توبى .أ. هاف ، فجر العلم الحديث - الصين - الغرب ، نفسه ص٣٦ .

[3] أبو العلا عفيفى ، التصوف : الثورة الروحية فى الإسلام .ط. أولى القاهرة ١٩٦٣ ص ٢٥٦ .

[4] ماجنوس بيك ، حدود العلم ، نفسه .

[5] ماجنوس بيك ، حدود العلم نفسه ، ص٣،١ .

المبدأ الأول :

(أ)تجميع الحقائق والشواهد .

(ب)بناء فرض لتوضيح علاقة الحقائق ببعضها .

(ج)انتقاء المزيد من مشاهدات مناسبة أو القيام بتجارب تصميم اختبار صحة هذا الفرض فإذا أيدت النتائج العملية صحة الفرض كان بها وإلا وجب تعديله أو استبعاده .

المبدأ الثانى :

يتمثل فى الكون .. فهو مكان منظم مرتب وأن أى مشاهدة - بصرف النظر عن كونها غير متوقعة - يمكن لها أن تتلاءم مع فرض معقول يكون اكتشافه فى حدود طاقتنا الفكرية ، وإن لم يكن فى الحال ، ففى وقت ملائم حين يحصل على البيانات الضرورية .

حيث نتكلم عن دور المشاهدة فى تلاؤمها مع الفرض المعقول الذى تكتشفه الطاقة الفكرية لصاحب المشاهدة ، فغننا نتكلم عن المشاهدة المحايدة البعيدة عن الغرض والمحصنة من تدخل الذوق الخاص بالمشاهد المفكر - الباحث - لأن المشاهدة المحايدة تحاول إعطاء حقيقة المشهد نفسه ، ومعنى أنها تحاول ؛ هو أنه على قدر التدقيق والتمحيص والتحليل تكون المشاهد أقرب إلى الحقيقة ، ذلك أن الحقائق البسيطة المظهر قد لا تكون بالبساطة التى تبدو بها .. ومعنى هذا أن المشاهدة قد تقيم الحقيقة بوصفها بسيطة فى مظهرها فى حين أنها تكون أكثر تركيباً وتعقيداً لذلك فإن الأمر لا يقتصر على كون الحقائق أكثر صعوبة فى تعريفها وقياسها مما يتخيله البعض ، بل هناك صعوبة أخرى وهى أن شخصية المشاهد واحساساته يؤثران على تسجيل كل ملاحظة وقياسها مهما يحاول أن يكون علمياً واقعياً .. فالتناقض الذى يظهر فى وصف حادثة طريق يقدم مثالاً بالغاً للطريقة التى تبدو بها نفس مجموعة الحوادث البسيطة لجماعات من الناس تحاول كل منها جادة أن تقرر الحقيقة بأمانة ويحدث الشىء نفسه فى العلم . والإشكالية تكمن فى أن الحقيقة تتضح فى أن مقدرتنا على القياس لها حدود معينة والسبب عند ماجنوس "

نقص المهارة بعض الشيء "[1] كما " أن الرجل الذى يدون مشاهدة عن الطبيعة يدخل شيئاً من ذاته فى الحقيقة التى يحاول تسجيلها "[2] وهذا ما جعل نوروود هانسون Hansson يقرر " أن الحقيقة ليست شيئاً مؤكداً لا يمكن أن تخلو من الجدال ، ولكنها تتأثر كثيراً جداً بحالة ذهن الرجل الذى قام بالمشاهدة وعدد قليل جداً من الناس قادرون على تصديق الحقيقة " خالصة " وأغلبنا تقريباً ينظر إلى الحقيقة فى ضوء الإدراك السائد للعالم "[3] .

٣- (فى علمية الدراسات المسرحية) :

تتوقف علمية دراسة ما فى أى مجال على دور تلك الدراسة ورؤيتها فى حالة تقدم إلى الأمام ، وهذا ما يؤكد هنرى سارتون H.Sartton فى تعريفه للعلم إذ يقول " هو النشاط الإنسانى الوحيد الذى يمكن رؤيته يتقدم إلى الأمام من ذروة إلى أخرى أكثر بعداً " ويضيف " أن تاريخ العلم هو التاريخ الوحيد الذى يمكن أن يصور تقدم الإنسان "[4] حتى مع اختلاف هدفه عند القدماء - حيث اعتبروه القوة التى تهدف إلى المنفعة - عن هدفه عند المحدثين حيث اعتبروا الهدف من العلم هو التفكير فى الحقيقة[5] وإذا كان دور الفن العظيم ، يتمثل فى القول القائل إن " الفنان العظيم هو رجل يعطى جيله الخاص صدمه " لا يفيقون منها أبداً ، لا هم ولا أى جيل تابع وهو يفعل ذلك بمشاهدته للحقيقة حوله بطريقة جديدة[6] وكان المسرح هو أبا الفنون فإنه بقدرته على كشف الحقائق يتصل بالعلم إن لم يكن يعمل عمله عبر التصور والغرض .

---

[1] عن المرجع السابق نفسه ،ص١٥٤.

[2] نفسه ، ص١٤٤.

[3] نفسه ، ص١٤٢.

[4] نفسه ،ص ص ١٩٤ - ١٩٥ .

[5] تنفلد ، راجع : روبرت أجروس وجورج ف. ستانسيو ، العلم فى منظوره الجديد ، عالم المعرفة ١٣٤ المجلس الوطنى للثقافة ، والفنون والآداب ، جمادى الآخرة ١٤٠٩هـ - فبراير / شباط ١٩٨٩ ص ص ٥٤ - ٥٥ .

[6] ماجنوس بيك نفسه ، ص ١٧٢ .

وإذا كانت علمية دراسة ما تكتسب مسماها من وجود خواص ثلاثة ينهض بها العلم وهى :

الخاصيـــة الأولى : وجود معارف منظمة فى المجال - موضوع الدراسة .

الخاصية الثانية : وجود مناهج بحث لاكتشاف تلك المعارف .

الخاصية الثالثة : إمكان الضبط الكمى لتلك المعارف .

فإن الدراسة المسرحية تكتسب علميتها من وجود هذه الخواص الثلاثة نفسها :

الخاصيـــة الأولى : وجود معارف منظمة فى مجال المسرح .

الخاصية الثانية : وجود مناهج بحث لاكتشاف المعارف المسرحية المنظمة .

الخاصية الثالثة : إمكان الضبط الفنى للمعارف المسرحية المنظمة .

وإذا كان هاك ارتباط وثيق بين المعارف العلمية فى مجال ما والمناهج التى تستخدم فى الكشف عن تلك المعارف والتأكد من صحتها فإن المسرح بوصفه فناً يهتم اهتماماً رئيسياً بتصوير الإنسان وخبراته الإنسانية التى هى نتاج الممارسات العملية اليومية للحياة الاجتماعية بعلاقاتها ودوافعها وقيمها وأفكارها وإرادتها المتصارعة وقضاياها الكونية والإنسانية والاجتماعية العامة والخاصة تصويراً قائماً على الضرورة والاحتمال بنسب تختلف من اتجاه فنى إلى اتجاه فنى آخر . والمسرح بوصفه فناً له تقنيات يتحقق بها ؛ تقنيات فى الكتابة وتقنيات فى الأداء وتقنيات فى العرض . وهى تتطور مع تطور الإنسان وجهوده فى الاكتشافات العلمية مما يجعل لها تاريخاً وأسساً نظرية لطرائق العمل والتشغيل والاستخدام وتشكل جملة معارفه بكل اتجاهاتها ونظرياتها المنظمة لكل مجالات التخصص المسرحى .

إذا فالمسرح بوصفه فناً له تقنيات وبوصفه ظاهرة إبداعية إنسانية فغن له تاريخاً ولا شك أن هذا التاريخ ينظم وجود المعارف فى المسرح ويكشف عن حركة تطوره ويضبط معارفه .

ومع النظرة الفلسفية القديمة رأت العلوم باردة المشاعر ورأت الفنون دافئة المشاعر هوائية المضمون [1] غلا أن علماء عصرنا يرون الجمال وسيلة من وسائل اكتشاف الحقيقة العلمية [2] فالجمال " هو المقياس الأساسي للحقيقة العلمية " [3] ويرون تشابه العلماء مع الفنيين في الاعتماد على الحدس [4].

ونخرج مما تقدم إلى أن ظاهرة المسرح بما لها من معارف منظمة وبما لها من مناهج تقاس بها أداءً أدبياً وعرضاً فنياً أدائياً : (الاتجاهات الأدبية والفنية) [5] يمكن بوساطتها إجراء الضبط الكمي على معارفها ؛ لذلك كله نقول إن لفنون المسرح علوماً أيضاً تتمثل في الدراسات المسرحية ، وتأتي الإشكالية في الدراسات المسرحية بعامة فيما يعترضها من صعوبات هي في مجملها صعوبات الوصول إلى الحقيقة العلمية ، وهي صعوبات تعترض كل بحث علمي ، غير أن المسرح بوصفه فناً وتاريخاً وحرفة يختلف عن المسرح بوصفه علماً وهو أمراً سنقف عنده بعد هذا المدخل التمهيدي .

٤- (صعوبات تعترض البحث) :

واجه هذا البحث عدداً من الصعوبات بعضها عام ، كما واجه صعوبات خاصة بعضها راجع للباحثين وبعضه مرجعه لمجتمع المسرح نفسه (مؤسساته الفنية أو العلمية) وبعضها راجع للجمهور .

(أ)صعوبات عامة :

غالباً ما يصطدم بها كل باحث في أي مجال من مجالات البحث العلمي منها :

---

[1] روبرت أجروس ، العلم في منظوره الجديد ، نفسه ، ص٤٦ .

[2] ريتشارد فينام Richard Feynmann – أبرز علماء الفيزياء في القرن العشرين ، راجع أجروس نفسه ص٤٦.

[3] نفسه .

[4] ستيفن فاينبيرج Steven Weinberg – راجع روبرت .م. أجروس ، نفسه ، ص ص ٥٤ – ٥٥ .

[5] راجع : شوقي ضيف ، البحث الأدبي ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٨٣ ص ٢٠٧ .

١- من المعلوم أن تحديد المشكلة يمكن الباحث من التصدى لإشاكلية البحث حتى يستطيع جمع البيانات الضرورية وتحديد الطرق التى يتبعها فى منهجه والأدوات التى ستستخدم للوصول إلى نتائج بحثه ، كما يمكن عن طريق تحديد المشكلة توضيح أسباب حدوث أخطاء فى البحث وسلبياتها حالة عدم اكتشاف تلك الأخطاء ، ولا شك أن جهل أى باحث بالأصل الأساسى فى خبرته ناتج عن شكه الذى يلازمه طوال فترة عكوفه على البحث فيما إذا كان ما يراه وما يحس به وبقدره موجوداً بالفعل فى الظاهرة التى نذر وقته وجهده وفكره لبحثها أم لا !!

٢- غياب التعاون فى تبادل المعلومات والعمل الجماعى فى مجالات العلوم التجريبية على وجه الخصوص بين المؤسسات العلمية والنوعية والأفراد .

(ب)صعوبات خاصة بهذا البحث :

١- اعتبار المسرح فن الممثل فى المقام الأول حيث أنه فن العرض الجماهيرى وبذلك لا يكون القياس على النص المسرحى قياساً يمكن الركون إليه باعتبار أن النص الأدبى فى المسرح ليس هو النتيجة النهائية للتعبير الفنى .

٢- اعتبار التعبير المسرحى غير ثابت تبعاً لتغير تصور الإخراج وتفسيراته للنص من حيث قيمه ومستوياته وتبعاً لتغير أداء الممثل لدور واحد عنه عند أداء ممثل آخر لنفس الدور وتبعاً لتغير أداء الممثل فى ليلة العرض عنها فى ليلة تالية لها مما يتعذر معه قياس الأداء المتغير وفق منهج يتخذ قياساً ثابتاً .

٥- التصدى للمشكلة :

وهنا تظهر مشكلة البحث عن المنهج المناسب لقياس ما هو متغير سواء أكان منهجاً استنباطياً استقرائياً وتجريبياً ، فقد يصلح أحدهما لدراسة تعبير درامى فى النص المسرحى ولا يصلح لدراسة التعبير نفسه معروضاً على خشبة المسرح ، فالاحصاء (وهو علم اتخاذ القرارات الحكيمة أو الرشيدة فى مواجهة عدم توافر المعلومات الكافية ، إلى جانب تفسير البيانات من خلال المشاهدات مع استخدام

النتائج للتنبؤ بالظواهر في المستقبل لاتخاذ قرارات حكيمة في المشكلات التي تستلزم إجابات معينة) يصلح لقياس التعبير المسرحي المتغير من مؤد إلى آخر ومن ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى ويصلح لياس تأثير التعبير المسرحي نفسه في متلق ومتلق غيره إذا استخدم الباحث عينة من المتلقين في عدد متغير من ليالي العرض نفسها وكذلك يصلح لقياس عروض المسرح التسجيلي - لاعتمادها على الأرقام والمعلومات والشرائح السينمائية في شرح الظاهرة التاريخية من خلال ما يعرف بالتحقيق الدرامي [1] - وبذلك يصل الإحصاء والمقارنات بالباحث إلى الاستنتاج العلمي ، حيث تم توظيفه في استخلاص النتائج من المجتمع (مجتمع العرض المسرحي وجمهوره) عن طريق أخذ عينات من الإجابات وفق أدوات بحثية ملائمة وخاضعة لتوجه نظرى تابع لنظرية من النظريتين الآتيتين :

(١)نظرية الفروض (منهج تجريبي) .

(٢)نظرية التقدير (منهج استنباطي) .

وعندما يتجه استنتاجه الإحصائي اتجاهاً كلاسيكياً إذا استخدمه الباحث في تحديد قيمة المستوى المعنوى في التعبير المسرحي ، بين النص والعرض أو من ليلة عرض إلى أخرى أو من مؤد إلى آخر أو من ترجمة إلى ترجمة أخرى أو من تفسير إلى تفسير آخر مغاير أو في مقياس أثره عند متلق وآخر .

أو أنه يتجه اتجاهاً حديثاً : ينظر داخل الإطار التعبيرى المسرحي بحثاً عن الدوافع المتباينة ، مادياً وسيكولوجياً عند كل مؤد للتعبير نفسه موضوع الدراسة (في النص أو العرض) أو عند المتلقين (حسب عينات الدراسة) تلك الدوافع التي انتجت ذلك التعبير أو عملت على ظهوره على تلك الكيفية التي ظهر عليها وتلك التي أثرت على كل متلق شملته عينة البحث .

---

[1] راجع يسرى خميس ، مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر فايس ، اضطهاد واغتيال مارا – صاد ، سلسلة مسرحيات عالمية القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

والباحث الحديث يستعين بنماذج الاستنتاج تلك التى تنقسم إلى ثلاثة أنواع يقيس عن طريقها اتجاهات التعبير واتجاهات تلقيه حسب عوامل تغير كل منها وهى :

١ – نموذج التأكد من تغير التعبير المسرحى :

ليتحقق عن طريق الاستبيان (فى العروض المسرحية) وعن طريق الشواهد النصية (فى النص المسرحى) ومقارنتها ببعضها البعض ومقارنتها بالآراء النقدية حول النص والعروض وليتأكد من صحة الفرض الذى فرضه .

٢– نموذج عدم التأكد من تغير التعبير المسرحى :

للتحقق عن طريق الشواهد النصية فى النص المسرحى وفى النقد الموجه له ومقارنتها بالشواهد المجسدة فى العرض المسرحى نفسه وعن طريق استطلاعات آراء الجمهور (وفق عينة) والشواهد النقدية للعرض نفسه مع مقارنتها ببعضها البعض من عدم صحة الفرض .

٣– نموذج المخاطرة :

للتحقق عن طريق قياس الفروق الإحصائية فى الاستبيانات والشواهد النصية والنقدية وتأثيراتها على المؤدى المتلقى وصحة القياس فى كلا النموذجين السابقين ونتائج عدم صحة الفرض .

والنماذج على قيمتها ليست مخلدة ، بل هى " عرضه للمراجعة والتعديل أو التبديل والتعبير " [1] ذلك أن هدفها فهم الإنتاج وما يحيط به من أجل ربط الكيفية بالسببية ثم التقدير أو التنبؤ .

---

[1] أحمد سليم سعدان ، نفسه ، ص ٤١ .

قيمة استخدام النموذج :

في الدراسات البحثية :

يقول سعدان : " إن علومنا إنما تعطى نماذج للعالم الخارجي والنموذج ليس الأصل ولكنه يشبه الأصل " [١] وهو " يتغير كلما ازدادت معلوماتنا فيصبح أفضل تمثيلاً للأصل " [٢] وأسلوب الاستعانة بالنموذج فى إجراء تحليل وفحص لخصائص جزء من الإنتاج موضوع الدراسة وتعميم النتائج التى تستخلص على العمل كله وفق منهج فرنسيس بيكون التجريبي . والنموذج فى العرض المسرحى حين يفترض يختلف عن النموذج فى النص المسرحى نفسه - مع أنه مفترض فى كلتا الحالتين - لأن مكونات العرض المسرحى وعناصره أشمل من مكونات النص المسرحى على اعتبار أن النص المسرحى هو فرض للعرض المسرحى ، تتأكد صحته من نجاح تجسيده الأدائى معروضاً على خشبة المسرح فى وجود جمهور , والنموذج فى العرض المسرحى قد يبنى على عنصر كالإضاءة أو على عنصر المناظر أو الملابس وتلك كلها عناصر مادية يتناسب معها الشكل المادى للنموذج " [٣] وكذلك يتناسب عند دراسته مع نموذج الشكل الهندسي : " ما يرافق بحث المفهوم أوعرضه من رسوم هندسية وأشكال " [٤] أما الحوار فإن النموذج العلمى الذى يناسب بحثه هو نموذج الشكل اللغوى : " أى الكلمات التى تعبر عن المفهوم الذى يمثله النموذج " [٥] وحركة الممثلين عند دراستها بحثياً يستخدم نموذج الشكل الرياضى الذى " يضم العلاقات الرياضية التى ينطوى عليها مفهوم النموذج " [٦] أما الأفكار والقيم

---

(١) المرجع نفسه ،ص٤٠ .

(٢) نفسه ، ص ٤٠ .

(٣) سعدان ، نفسه ص ص ٤٠ - ٤١ .

(٤) نفسه ، والصفحة نفسها .

(٥) نفسه ، والصفحة .

(٦) نفسه ، والصفحة .

الموضوعية فإن نموذج الشكل النظرى الذى " يضم ما ينطوى عليه المفهوم من مسلمات ومبرهنات " [1] هو المناسب عند دراستها فى المسرح نصاً وعرضاً .

والباحث المسرحى شأنه شأن أى باحث يستحضر صور النموذج المقترح منه لبحث خاصية فى جزء - أو عنصر من عناصر النص أو العرض المسرحى من خلال تفكيره فى الأصل (الإنتاج المسرحى نفسه) وهو عند ذلك إنما يستخدم الشكل الفكرى لنموذج الدراسة . كما ينطبع فى ذاكرته صورة أو مفهوماً أو ملاحظة شأنه شأن كل باحث فى أثناء فحصه وتحليله للموضوع أو لأطره . وهو بذلك يستخدم الشكل الظاهرى للنموذج [2] .

وعلى ما تقدم فلقد رأينا ما رآه سعدان من أن للنموذج العلمى الواحد أشكالاً متعددة يستدعى الباحث منها ما يناسب الجزء الذى سيجرى عليه بحثه حيث يساعدنا النموذج " على إدراك أمور قائمة لم نكن ندركها أو نلتفت إليها " عن طريق استقرائنا للحقائق . وفى ذلك يقول سعدان : " النموذج الجديد لا يتأتى بالاستقراء ، وإنما يفترض ، يوجد فتجرى التجارب للتأكد من صحته ، من مقدرته على التنبؤ ، فإذا نجحت التجارب قلنا إن النموذج له ما يؤكده ، وإذا أخفقت فسرعان ما نطرح النموذج جانباً أو نعدله ليصبح أقدر على التنبؤ " [3] وذلك هو المغزى من تصميم النموذج فى البحث المسرحى - كما أوضحت من قبل - بحيث يحقق التأكد من وجود الخاصية المفترضة أو يحقق عدم التأكد من وجودها فى النص المسرحى أو فى العرض أو يثبت لى عن طريق نموذج المخاطرة عدم صلاحية ذلك النموذج أوعدم صلاحية شكل النموذج الذى اخترته لدراسة خاصية مسرحية افترضت وجودها .

---

[1] نفسه ، والصفحة .

[2] راجع سعدان ، نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] نفسه ، ص ٤١ .

٤- الشواهد النصية وصياغتها فى البحث المسرحى :

من البداهة أن يقال أنه لا علم بلا تجربة أو استقراء فاستخلاص نظرى أو نتيجة تشكل قانوناً أو مفهوماً يمكن الرجوع إليه والقياس عليه .

والقانون :

مجموعة من الشروط التى تنظم علاقة ما ، تحكم التعامل بين أطراف القضية الواحدة .

والمفهوم :

" هو منطوق القانون إذ يتضمن وصفاً وتبريراً كافياً للدلالة على ماهيته وهدفه الإبقاء على الموصوف والمبرر " [1] وهو من البداهة أن يقال أنه لا علم بلا تفكير فالتفكير هو وقود العلم والعلم هو سلاح الفكر وزاد التقدم والرقى " إن تغير المجتمع يفرض نهجاً جديداً فى التفكير ، وفكراً جديداً نابعاً من واقع المفكر " [2] .

ولا شك أن أنماط التفكير تتغير تبعاً للتفاعلات الاجتماعية والحضارية إذ أنه " مع تغير المجتمعات وتواليها تتوالى أنماط التفكير فى الموضوع الواحد ، بل أنماط التعبير عن هذا التفكير " [3] على أن توالى الأنماط الفكرية وعكوفها على معالجة موضوع واحد يشكل اتجاهاً نظرياً يضىء الموضوع ويكشفه ويحيط بجوانبه ويدعمه بالعلم من خلال التحليل والتنظير وهو " تبرير لقيام الواقع إن كان جديداً وتثبيت له إذا كان قائماً " [4] . على ذلك يمكن القول إن حاجاتنا إلى كشف موضوع ما ودرسه وإحاطته بالعلم هى التى تستدعى التنظير ذلك أن " الحاجة هى التى تلد النظرية " [5] .

---

[1] د. أبو الحسن سلام ، الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران (الرياض ، دار المعارف السعودية ١٤١٦هـ - ١٩٩٥) ص١٧٠ .

[2] نفسه ، ص ١٥٧ .

[3] نفسه ، ص ١٥٧ .

[4] نفسه ، ص ١٣١ .

[5] نفسه ، ص ١٥١ .

كما أن من البداهة القول إن التنظير لا يستقيم بغير التحليل الذى يؤدى إلى الاكتشاف والاستنتاج الذى يتدعم بالشواهد التى هى حجة هذا الاستنتاج . والشواهد لا تكتسب مصداقيتها إلا بالثبات والحياد .

ومن البداهة أيضاً القول إن العلم والثقافة هما أساس المعرفة والمعرفة فى إماطة اللثام عن وجود الشيء سواء على المستوى الفردى أو على المستوى الجماعى أو الجمعى ذلك أن " عدم معرفة الشيء لا ينفى وجوده "[1] غير أن " معرفة الشيء بالنقل أو الابتكار "[2] والمعرفة عن طريق النقل غير المعرفة عن طريق الابتكار ذلك أنه " كلما تزايدت حركة الأفكار تزايدت حركة الحاجة إلى الإقناع بكل الوسائل التخيلية والتصويرية "[3] المادية والافتراضية . وتتضح أهمية الفرض فى البحث العلمى ، من كونه السراج المنير الذى يهدى الباحث فى دروب الإنتاج الفنى أو الأدبى أو العمل المعروض على مائدة البحث .

غرابة العرض :

فإذا وقف الباحث المسرحى أمام ظاهرة قصر وجود (الراوى) على المسرحيات الشرقية دون المسرحيات الغربية فإن عليه أن يربط بين الشيء وبين شبيه أو قرينه ، وبين الظاهرة وبين زمان نشوئها ومكانه ، أو بينها وبين وسط نشوئها . وهو لكى يربط ويقارن ، عليه اصطناع فرض ما وهو يتطلب تحليلاً للغبداع الذى بين يديه ، يتمكن عن طريقه من فهم مسببات التركيب فى شكله ، ومن ثم قدرته على التعبير الذى أصاب المتلقى بالدهشة فوقف بوصفه باحثاً ليتعرف على كنة التركيب فى الشكل وكنة السحر فى التعبير مستفيداً بقدرته على الموازنات والمقارنات .

فإذا كان (الراوى) شخصية فنية اتسمت بالفردية والمقدرة على فرض القرار على الغير - فى الكثير من المسرحيات - وكان الفن المسرحى قد تأسس على نظرية المحاكاة وأساليبها من مدرسة فنية إلى مدرسة فنية أخرى ، فإن النظرة المقارنة أو

---

[1] نفسه ، ص ١٨٩ .

[2] نفسه ، ص ١٩١ .

[3] نفسه ، ص ١٩٠ .

الموازنة لطبيعة الفرد الحاكم فى مجتمع شرقى محكوم بنظام فردى تبرر لنا أوجه التماثل بين فرد حاكم فى نص أو عمل مسرحى وبين فرد حاكم فى مجتمع متخلف ، مغلق .

ومع افتراض أن المجتمع المتخلف بنظمه الفردية ، قد أثر على الأدب : فظهر دور الراوى كفرد حاكم للعمل الأدبى [1] : شخوصاً وأحداثاً نجد أنفسنا امام ثلاثة أنواع من المادة البحثية فى التعامل البحثى مع النص المسرحى . أمام أربعة أنواع من المادة البحثية فى التعرض البحثى للعرض المسرحى نجملها فى مستويين هما مصادر النص المسرحى ومصادر العرض المسرحى .

أولاً : المادة البحثية للنص المسرحى :

وتتكون مصادرها من مادة فلسفية فكرية لغوية أدبية - مادة تاريخية - مادة اجتماعية - تراثية .

ثانياً : المادة البحثية للعرض المسرحى :

وتتشكل مصادرها من مادة فنية - مادة تاريخية - مادة اجتماعية - مادة فلسفية وجمالية - تراثية .

ويضاف إلى كل من المستويين العنصر النفسى للمبدع ؛ ذلك لأن البيئة وذات الفنان تفرضان على الشكل مادة التشكيل وأسلوبه .

راجع . أبو الحسن سلام "السلطة المطلقة بين الراوى والحاكم فى المسرح العربى " (ندوة عواطف غيث الثانية) مارس ١٩٩١ الإسكندرية كلية الآداب جامعة الإسكندرية

التاريخ بوصفه مصدراً للمادة البحثية

عند دراسة دور " الراوى " فى المسرح

تذكر لنا حافظة التاريخ أفراداً بارزين ، قادوا مجتمعاتهم ، بل قادوا العالم وفق منهج ذاتى أو فردى ، ووفق سلوك فردى حاكم ومتحكم فى مصائر البشرية لسنوات عديدة .

ومن المؤكد عندنا أن الفرد أياً ما كان ، وأياً ما كانت سلطته ؛ حتما هو معبر عن وضع اجتماعى متفاعل .. معبر عن مصلحة اجتماعية دافعة .. هكذا كان " الإسكندر " تعبيراً بارزاً مجسداً لفكر " أرسطو " - أستاذه - ولفكر المجتمع اليونانى القديم [1] ، حيث سادت فكرته الداعية إلى وحدة العالم - آنذاك - تحت قيادة الفكر اليونانى . وهو أمر سرعان ما وجد له تطبيقاً على يد القائد الشاب ، الذى شرع فى فتح العالم تأسيساً على نظرية أستاذه عن وحدة العالم تحت رعاية اليونان .

دور الشاهد فى البحث العلمى :

ومثل هذا القول يحتاج إلى شاهد ، ويحتاج الشاهد بدوره إلى توثيق ؛ ومن ثم لزم الرجوع إلى مصادر أصلية تاريخية ومراجع أصلية عن اليونان وعن أرسطو والإسكندر .

وهكذا يكون الأمر نفسه عندما يتناول الباحث شخصية مثل " نابليون " فيرى فيها ما رآه فى " الإسكندر " مع بيان اختلاف دوافع كل منهما وظروفه . فلقد كان نابليون أيضاً محاولة جادة وحادة لتنفيذ حلم فرنسا فى قطع الطريق إلى الهند الشرقية على (إنجلترا) منافستها ، لتكوين إمبراطورية فرنسية تشع منها فكراً أوروبياً على الجزء الشرقى من العالم ؛ لتسيطر بعد ذلك على العالم كله شرقاً وغرباً . وحتى " هتلر " كان معبراً عن إرادة جماعية ، أو اتجاه عام فى " ألمانيا " - آنذاك - حيث النعرة العرقية عن تفوق الجنس الألمانى . والفكرة نفسها تبنتها الصهيونية .

---

[1] انظر ، لطفى عبد الوهاب يحيى ، اليونان ، الإسكندرية ، دار المعارف الجامعية ١٩٧٣ .

ولقد كان كل من (مصطفى كامل ومحمد فريد وأحمد عرابى وجمال عبد الناصر) تعبيراً عن مرحلة وطنية محددة . فرضت نفسها على المنطقة . وأظهرت قيادتها المناسبة لتلك المرحلة . تلك القيادة التى كانت بمثابة " المولد " فى محرك السيارة . ومثل ذلك الرجوع التأصيلى هو مجرد شواهد يستعين بها الباحث للدلالة على صحة ما يرى إلى جانب توثيقه لما يستعين به من أقوال غيره من الباحثين .

الاستخلاص :

والباحث يكون باحثاً بقدرته على استخلاص قضايا جديدة من جملة ما يتعرض له . لذلك نخلص مما تقدم إلى أن هناك من ينظر لحركة تطور المجتمعات من منظور يزعم أن الفرد القائد ، والزعيم هو محرك لأحداث التاريخ ومن ثم فهو - فى نظره - صانع للتطور أو للتدهور . وهناك أصحاب الرأى الآخر من الماديين الذين يرون أن التاريخ يتحرك ويتطور وفق تفاعلات اجتماعية تاريخية وعلاقات إنتاج وجدل مستمر وصراع طبقى .

المصادر التاريخية للنص المسرحى :

يعّول الكتاب - عامة - على التاريخ ، كما يعّول كتاب المسرح - خاصة - على التاريخ ، فيجعلون من بعض وقائعه مصدراً لإبداعهم الأدبى أو الفنى ، أو يجعلون بعض الشخصيات التاريخية مصدراً لهم . فهذا اسخيلوس فى مسرحية " الفرس " [1] على سبيل المثال يتعرض لنتائج الحرب بين " اليونان " وبين " الفرس " وهزيمة (دارا) أو (داريوس) . وهذا ارستوفانيس يستند إلى هزيمة (ايثاكا) أمام " اسبرطة " التى تتخذ الشيوعية أسلوباً أو نظاماً للحكم ، فينشىء مسرحية (برلمان النساء) [2] لينتقد فكرة الشيوعية ويسفهها . وهناك " شكسبير " و " راسين " و " كورنى " كلهم عوّلوا على التاريخ : وقائعه وشخوصه . . وفى مصر أفاد (أحمد شوقى) [3][4][5]

---

[1] انظر اسخيلوس - الفرس .

[2] انظر - ارستوفايس - ترجمة لطفى عبد الوهاب يحيي الإسكندرية . دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦ .

[3] انظر أحمد شوقى مصرع كليوباترا - القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى د/ت .

[4] انظر أحمد شوقى - قمبيز - القاهرة ،المكتبة التجارية الكبرى د/ت .

[5] انظر أحمد شوقى - على بك الكبير - القاهرة . المكتبة التجارية الكبرى د/ت .

كما افاد (الحكيم) وكذلك أفاد (صلاح عبد الصبور) في مسرحية (مأساة الحلاج)[1] من تاريخ (الحسين بن منصور الحلاج) .

الركائز المنهجية في البحوث المسرحية :

ولكن هل يستند البحث المسرحي إلى ما يستند إليه علم الطبيعة مثلاً ؟ فالمسرح إبداع أدبي وفني وحرفي حاضر عند إرساله كما أنه يستقبل لحظة إرساله إستقبالاً حاضراً ، يقول حمادة إبراهيم : " وفي العرض أو التمثيل يوجد : حضور " وحاضر " هذه العلاقة المزدوجة بالموجود وبالزمن الحاضر أو الآلية تشكل جوهر المسرح " .

والمسرح من حيث كونه أدباً ينطبق عليه شرط الأدب ، كما رآه شوقي ضيف من أنه : " ليس وعاء من أوعية الذهن أو العقل ، إنما هو وعاء للمشاعر والعواطف الإنسانية ، ولذلك لا يطلب منه أن يؤدي حقائق عقلية أو ذهنية ، قد يؤدي حقيقة منها أو بعض حقائق . ولكن هذا ليس من وظيفته فوظيفته أن يؤدي حالات ومواقف وجدانية ، ويدل على ذلك أن الحقيقة الواحدة عند الأديب تتبدل أحوالها " إلى جانب أنه " لا يرتبط بحقيقة ، ولا بصدق وكذب ، - وليس معنى هذا أن الأديب لا يؤدي حقيقة البتة ، فقد يؤدي - كما أسلفنا - بعض الحقائق ولكن هذا ليس غايته " حيث " كل ما فيه إنما هو مشاعر وأحاسيس وعواطف ووجدانات لا تعبر عن حقيقة ولا عن باطل ولا عن صدق ولا عن كذب ، وهو ما يفرق بينه وبين العلم"[2] فإذا صح هذا ليكون قياساً علمياً عاماً للإبداع الأدبي ، فهو يختلف عنه في الإبداع الفني والمسرحي على وجه خاص ؛ حيث الأداء المستند إلى معطيات التجسيد الحاضر ومعطيات التقنية والآلية الفورية ، لذلك كان قياساً علمياً خاصاً . وهو متغير بتغير الأداء . والعلم يقتضي عند استخدامه في المسرح : استناد الباحث إلى نص . فالباحث المسرحي يقوم عند وجود نص مسرحي أو عند وجود عرض مسرحي - الاستناد إلى إبداع ما ، وهذا قول يجرنا نحو طرح السؤال الآتي :

---

[1] صلاح عبد الصبور ، ماساة الحلاج ، القاهرة ، دار القلم ١٩٦٧ .

[2] شوقي ضيف ، البحث الأدبي ، نفسه .

- هل ينحصر العلم فيما هو كائن وموجود ؟ أم يجوز أن يتخطى ذلك إلى ما هو غير موجود ؟

والحقيقة هى أن البحث أى بحث يستهدف نتيجة لم يتوصل إليها من قبل . ولكنه ينطلق مما هو موجود فى النص . أو من الظاهرة . أو القضية وذلك يشكل الركيزة الأولى فى منهج البحث المسرحى . أو انطلاقاً من فرض ما نابع من النص موضوع البحث أو من عدد من التساؤلات .

ولأن العلم يقتضينا - كما قلنا - عند استخدامه فى المسرح الاستناد إلى النص أو العرض مع تملك منهج للبحث وأسلوب يناسبه ، وقد حددناه - حينما أشرنا إلى التحليل بالانطلاق من الشخصية : فعلها وقولها ودوافعها - بالارتكاز إلى (الكيفية والسببية والنوعية) . فإننا حين نبحث فى المسرح انطلاقاً من عرض مسرحى أو تمهيدى تنظيراً لعرض مسرحى .. نبدأ من حيث دراسة الكيفية ، فالسببية لنقيم الكيفية ، ثم نقدر النوعية أو نستخلصها وذلك يتطلب موهبة الباحث نفسه . ونحن نتوقف لنعطى مثلاً للدلالة على أن مقومات البحث العلمى فى المسرح هى الاستقراء والاستنتاج والموهبة . ففى دراسة خصائص مشهد مسرحى فى النص وتحليله قد يتخذ نموذجاً من النص كالمشهد الافتتاحى ، وهو جزء من النص ومن العرض ليدرس خصائصه فى النص وفى العرض ويقارن بين تلك الخصائص فيهما ثم يعمم النتيجة على المشاهد الافتتاحية فى النصوص وفى العروض ليخلص إلى شروط عامة تميز المشهد الافتتاحى .

على أن موقفه عند المشهد الافتتاحى يكون " تنظيماً للوقت وللطاقات وخدمة الغرض وبحثاً عن أفضل أساليب المغايرة فى النص وفى العرض الواحد ، لذلك ينطلق من الفرض العلمى ، الذى يتأتى له عن طريق الموهبة . وهذا أمر فى صميم المنهج .

الفرض ودوره فى بحث خصائص المشهد الافتتاحى :

عن دراسة كيفية الإبداع فى المشهد الافتتاحى لنص (النساء فى البرلمان)[1] - على سبيل المثال - تتطلب الاستعانة بالمنهج التجريبى .

أولاً : الاستقراء المنهجى فى دراسة كيفية وجود المشهد الافتتاحى أو صياغته:

تبدأ المسرحية بشخصية نسائية (براكساجوره) التى تخرج متلصصة فى مطلع الفجر وبيدها مصباح (مسرجه) وتحت إبطها ملابس زوجها ونعله وعصاه ، وهى تتلفت عبر الساحة يمنة ويسرة فى حذر . وما تلبث إلا أن تكلم " مصباحها "

تعليق على كيفية وجود الصورة المسرحية :

تعكس هذه الصورة بتفصيلاتها روح الخوف الحيطة والتكتم ، كما تعكس المستقبل فى الأحداث القادمة . (تشى بها) وتلك هى نتيجة استقرائنا للمشهد .

ثانياً : الاستنباط المنهجى لدراسة سببية الفعل والقول فى المشهد الافتتاحى :

غير أن دراسة السببية تستوجب من الباحث المسرحى المنهج الاستنباطى ، حيث ينطلق من الفرض العلمى المرتكز على مادة النص ، التى تعمل على تصوير رغبة براكساجوره - الشخصية الرئيسية - فى إجراء تغيرات اجتماعية جوهرية نابعة من رغبة عامة لدى نساء " أثينا " ، بمعنى أن كل سيدة من أولئك النسوة اللواتى يشتركن معها فى " المؤامرة " ضد رجال " أثينا " كانت تتصور إمكان قيامها بقيادة هذه الثورة البرلمانية ضد الرجال . وفى فهم أو محاولة فهم سبب أو دوافع الشخصية أو دوافع الشخصيات يمكن التقييم أو تحديد كيفية الوجود فى الصورة المسرحية ومدى ملاءمتها بحيث تعبر وتؤثر .

---

[1] ارستوفانيس : النساء فى البرلمان ، ترجمة د. لطفى عبد الوهاب يحيي ، الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦ .

وعلى ما تقدم فإن الباحث هنا " يستند إلى المنهجين الاستقرائى والاستنباطى . يقول سعدان عن البحث العلمي إنه " يستند إلى منهجين : استقرائى واستنتاجي ويستمد روحه ومقوماته من مواهب قلة من الناس يتميزون بالنظرات الثاقبة التى تدرك بالإلهام أى خصائص فى الكل تسرى فى البعض وأى خصائص فى البعض تتوفر فى الكل " [1] .

دور الفرض فى القياس المنهجي للصورة المسرحية :

لا شك أن الصورة المسرحية الواحدة تختلف عند عرضها عن وجودها فى النص ، فتجسيد الصورة المسرحية فى العرض ينطلق بفكر المخرج المفسر ، من تصور مجدد أو رؤية ما . وما ذلك سوى افتراض المخرج المسرحى للصورة .

على ما تقدم تتغير كيفية وجود المشهد الافتتاحى فى مسرحية (برلمان النساء) فى عرضها لكيفية تجسيده عن كيفية وجوده فى النص ، وهذا التغير يستلزم وسائل قياس جديدة قائمة على الفرض أيضاً . فلو أننا افترضنا وجود أكثر من امرأة تحمل مصباحاً وتخرج به من باب بيتها فجراً فهل يجسد ذلك الأساس الذى طرحناه على المستوى النظرى ! وهو افتراض وجود محاولات كثيرة سابقة لبراكساجوره فى تغيير النظام وتبديد ظلام البلاد .

وهل نحن إذا فعلنا ذلك (بالإخراج) لا نلبس على المشاهدين ونلغز لهم بدلاً من توضيح الموقف وكشفه ؟

وما يدرينا إذا كان ذلك لا يقلل من أهمية شخصية " براكساجوره " فى نظر المشاهد ؟ ومن ثم نضعف من شخصيتها ونقوض البناء الذى وضعه المؤلف ؟

وبما أن هدف الإخراج - حينئذ - هو إثراء الفكرة الرئيسية - وهى فكرة عمومية تدور حول الرغبة فى تغيير الوضع الاجتماعى القائم - وتجسيد تصورات لنماذج من النساء اللواتى قمن مع براكساجوره بهذه الهبة نحو تغيير مجتمع

---

[1] سعدان ، نفسه

اليونان؛ فلماذا لا نلجأ إلى التجريد فى المعالجة ؛ فنجرد (الشخصيات النماذج) نجرد فعلها المعبر عن عمومية الفكرة .

إن ما يهمنا إظهار أكثر من مصباح من أكثر من مكان فوق منصة التمثيل على أساس أنه رمز للضوء الكاشف الذى يجب أن يغمر هذا الظلام ، وذلك دون أن نظهر شخصيات حاملات المصابيح ؛ على أن يوافق ذلك طبيعة السرية أو حالة التستر والتخفى التى يتم بها تسلل الضوء شاحباً من هنا ومن هناك عبر أبواب عدد من بيوت الساحة فوق منصة التمثيل على أساس أنه رمز للضوء الكاشف الذى يجب أن يغمر هذا الظلام .

ولا شك أن هذا تصوير يشكل أساساً نظرياً مفترضاً لقياس الصورة الدرامية تمهيداً لتجسيدها على خشبة المسرح . لا شك كذلك فى أن مثل هذا التصور هو من صميم دور (الدارماتورج) * .

---

* وهو المعد للنص وهو وسيط بين التأليف والعرض ، بين المؤلف والمخرج وقد كان له دور بارز فى اتلمسرح السياسى الألمانى بعد الحرب العالمية الثانية وفى دول الكتلة الاشتراكية وعلى وجه الخصوص فى مسرح بريشت وبيسكاتور .



الفصل الثالث

دراسة المشهد الافتتاحى بين المنهج

التجريبى والاستقرائى والمنهج الاستنباطى



أولاً : الإستقراء المنهجي لكيفية صياغة المشهد الافتتاحي :

إن دراسة كيفية الإبداع في المشهد الافتتاحي لنص من النصوص المسرحية تتطلب استعانة بالمنهج التجريبي الإستقرائي .

فإذا وقفنا على المشهد الافتتاحي لنص مسرحية (النساء في البرلمان) [1] - كمثال - وجدنا المسرحية تبدأ بالشخصية المحورية (براكساجوره) تكلم مصباحها :

" براكساجوره : إيه يا مصباحي المنير
صانع الفخار من الطين شكلك
واستكملك
طين ولكن زى نور الشمس
تهدى خطونا "

استقراء كيفية وجود الصورة المسرحية :

تعكس هذه الصورة بتفصيلاتها روح الخوف والحيطة ، والتكتم ، كما تعكس طبيعة المستقبل في الأحداث القادمة (عن طريق الاستشفاف ؟) وتلك هي نتيجة استقرائنا للمشهد وذلك يعبر عنه بالحركة التعبيرية المتفاعلة مع حوارها الذى تكلم فيه المصباح وهو جماد ..

وعلى ما تقدم فإن تجسيد المشهد الإفتتاحي في (برلمان النساء) غير المشهد الافتتاحي لنص المسرحية نفسها . إذ أصبح المفهوم أو المغزى الذى تفوح به التقديمة الدرامية للنص نفسه أكثر عبقاً وأكثر أريجاً ، وأبلغ تركيباً . أما عن السببية فهي نفس السببية التي بينتها عند الكلام عن ذلك المشهد الافتتاحي في النص . وهو ما يعطينا نوعية أخرى ، مختلفة عن نوعية نص المشهد الافتتاحي كما كان في نص المؤلف ، إذ تغيير الأثر الدرامي والفكرى والجمالى ، وتتغير الدلالة وهذا يستلزم من الباحث منهجاً مغايراً في قياس المشهد الافتتاحي ليخلص من استقرائه للعرض استقراء مغايراً للاستقراء الذى خرج به من استقرائه للنص .

---

[1] ارستوفانيس ، النساء فى البرلمان ، ترجمة د. لطفى عبد الوهاب يحيى ، نفسه .

ثانياً : الاستنباط المنهجى فى قياس أو تقدير النوعية (نتيجة القياس) فى التعبير المسرحى :

إن الكلام عن نوعية شيء من الأشياء هو كلام عن قيمة هذا الشيء ؛ كلام عن تصنيف هذا الشيء وتقويمه . وعلى ذلك فإن الباحث المسرحى عند وقوفه عند كيفية صياغة مسرحية من المسرحيات فى النص ثم تحريه عن سببية وجود هذه المسرحية بتلك الكيفية يكون قاب قوسين أو أدنى من كشف نوعية هذه المسرحية - الحكم بتصنيفها - فلا حكم بغير دراسة لكيفية وجود ما نحكم عليه ، مرتبطة بدراسة لسببية وجوده على هذه الكيفية .

ومن ذلك يمكننا الحكم على كيفية ظهور (براكساجوره) فى المشهد الافتتاحى من نص أرستوفانيس (برلمان النساء) - حيث تخرج من باب بيتها وفى يدها (قنديل مضيء) - بأن (براكساجوره) وحدها هى التى ستنير هذا المجتمع المظلم . وبذلك يكون التغير الاجتماعى ممكناً عن طريق الفرد الزعيم . وهذا منهج فى تفسير حركة التغير التاريخى وفق البعد الواحدى فى حركة التاريخ . إذ يرى أصحابه وفق منهج المثالية أن التغيير الاجتماعى يقوم عن طريق زعامة فردية .

ولكن حكمنا على كيفية ظهور (براكساجوره) فى المشهد الافتتاحى من عرض مسرحية أرستوفانيس تلك وفق الأساس التفسيرى النظرى لإخراجه مسرحياً - على نحو ما افترضنا - يختلف بدرجة جوهرية عن حكمنا على كيفية ظهورها فى المشهد الافتتاحى للنص نفسه . والفرق فى الحكمين تكشفه سببية كل كيفية من كيفيتى ظهورها فى النص ، وفى العرض وفق تبنى المخرج لتفسير المنهج الواحدى فى حركة التاريخ والعرض أو وفق تبنى المخرج لتفسير منهج المادية التاريخية فى حركة التاريخ وتطوره . وذلك وفق خبرة المخرج وثقافته . وفى حالة إخراج العرض وفق منهج التغريب (وهو يقوم على تبنى منهج التفسير المادى لحركة التاريخ) فإن الأساس النظرى للإخراج لابد أن ينطلق من منطلقات الفلسفة المادية لا الفلسفة المثالية ، لأن هدف المسرح الملحمى هو التغيير الاجتماعى ومن ثم التاريخى وفق منهج المادية الجدلية والتاريخية ، وهو ما ينفى دور الزعامة الفردية فى التغير

التاريخى   إذ أن التغيير يكون وفق نظم تقسيم العمل وصراع الطبقات فإذا رأيت بصفتى مخرجاً لنص (برلمان النساء) رؤية تغريبية فى عرضها وجب علىّ وضع تصور نظرى يدعم هذا التوجه التفسيرى والتغييرى .

وتحضرنا تجربة إخراجية لمسرحية (برلمان النساء) لأرستوفانيس [1] من ترجمة د. لطفى عبد الوهاب لقسم المسرح بكلية الآداب فى عام ١٩٨٤ [2] حيث تأسست رؤيتى على استخدام منهج التغريب البريشتى فخططت لظهور عدة أذرع نسائية من عدة أبواب ، تحمل كل يد منها قنديلاً مضيئاً فى وقت واحد ، دون أن نرى وجه امرأة منهن . وكنت أهدف من وراء هذا التصور إلى التوكيد على أن التغيير من حالة الظلام الاجتماعى إلى الإضاءة الاجتماعية أى مرحلة التغيير الاجتماعى لا تتم إلا بالجماعة ، أو بفئة هى طليعة المجتمع نفسه من أصحاب المصلحة الأكيدة فى التغيير ، وانه يتم فى هبة واحدة . وهذا يعكس منهجاً مغايراً كل المغايرة فى حركة التاريخ ، حيث يتحرك هنا وفق هذا التفسير انطلاقاً من التراكمات التاريخية ، والتفاعلات الاجتماعية عبر التاريخ البشرى كله ، وعبر تاريخ الطبقة ، صاحبة الهبة الثورية نفسها .

ولا شك أن قياس الباحث لا يكتفى بدراسة كيفية ظهور المشهد على هذه الصورة التى أخرج بها - وإن كنت لم أنفذ هذا التصور لموانع كثيرة - كما لا يكتفى بالوقوف عند سببيته وصولاً إلى تقييمه لتحديد نوعيته ، بل يتخطى ذلك بعد المرور به مرحلة مرحلة بوساطة التحليل للنص وللعرض وللمجتمع الذى أنتجه وصولاً إلى تقويمه للنص وللعرض وللمجتمع ، وهذا فرق جوهرى بين حكم الناقد الأدبى والفنى وبين الباحث المسرحى .

وعلى ما تقدم يكون الحكم على كيفية ظهور أكثر من يد ترفع مصباحاً مضيئاً ومن ضمنها يد " براكساجوره " حكماً نابعاً من منهج تفكير جدلى مادى. (حيث منطلق الملحمية) أى منطق الاتجاه الفنى فى تفسير العرض نفسه أو تفكيكه.

---

[1] المصدر السابق نفسه .

[2] راجع : المسرح العربى والتراث - ببليوجرافيا قسم المسرح بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية . ط . الجامعة ١٩٨٩ .

إشكالية التأصيل المنهجي ودوره في تفسير الحدث وتحديد الفرض والقياس العلمي في المسرح :

لو تغير ظهور الأيدى النسائية حاملة المصابيح من فتحات عدة أبواب عبر أبواب بيوت الساحة على التوالى ، حيث تحمل كل يد منها مصباحاً مضيئاً فيعطى حكماً مغايراً . حيث تكون فكرتنا عن طبيعة التغيير من الظلمة الاجتماعية إلى النور على عدد من المراحل ، وبجهود فردية متتابعة . أى وفق منهج الغاية الاشتراكية التى ترى التغيير الاجتماعى نحو الاشتراكية يتم على مراحل [1][2] والتغير على هذا النحو مغاير للتغيير الثورى الذى يأتى طفرة واحدة إذ أن مرحلية التغيير تعكس منهجاً مغايراً لما سبق وهو منهج معلوم أو يجب أن يكون كذلك لمن يتصدى للبحث المسرحى - التأصيل المنهجى للظواهر - وليس من شك فى أن من يضع رؤية إخراجية على هذا النحو لابد وأن يكون أكثر من مجرد مطلع على مثل هذه الأنواع من الفلسفات ، حتى يكون حكمه فى تقدير قيمة العناصر الفنية التى يستخدمها محكماً ومعبراً عن فكرته ، لأن المخرج فى هذه الحالة يكون أولاً وأخيراً ، مفكراً مسرحياً . وهو أمر ملزم للباحث المسرحى أيضاً .؛ حتى يتمكن من الحكم الموضوعى ويرى صورة مغايرة لذلك المشهد الافتتاحى للمسرحية ذاتها ، حكماً مغايراً لحكميه السابقين فى حالة تجسيد المخرج لبراكساجوره وحدها وفى يدها مصباح ، وفى حالة تجسيد مخرج ثان لأكثر من يد نسائية فى يدها مصباح مضىء يشق ظلام الساحة - فى وقت واحد - وفى حالة تجسيد مخرج ثالث أو المخرج نفسه لأكثر من يد تحمل مصباحاً منيراً ولكنها تظهر على مراحل زمنية متتابعة (ومن مستويات رأسية مختلفة الارتفاعات) ليعطى انطباعاً بمشاركة كل المستويات الاجتماعية مرحلياً فى تعبير الواقع الاجتماعى المظلم . فإن للباحث المسرحى عندئذ حكماً أو استنباطاً مختلفاً تبعاً لكل صورة من تلك الصور المسرحية المجسدة

---

[1] راجع : ما كتبه : د. أبو الحسن سلام ، المسرح والتوازن بين الشكل والمضمون ، (الثقافة) القاهرة ، المركز القومى للآداب ع يوليو ١٩٩٠ ص٥٨ .

[2] وكذلك ما كتبه جورج برنارد شو ، حيرة الطيب ، القاهرة دار الفكر العربى ١٩٦٤ ، المقدمة .

لأساس نظرى أراده المخرج ،، تبعاً لتغير الصورة فى كل مرة يخرج فيها المشهد - وهو ما يمثل جوهر التجريب فى هذه الحالة - وتلك حالات متغيرة يقف أمامها الباحث المسرحى متحيراً ؛ بأى المقاييس المنهجية يقيس الصورة المسرحية ويحكم عليها ، والقياس ثابت والمقيس متغير؟؟ فإذا وقف أمام صورة يظهر فيها مصباح مضىء تمتد به ذراع أنثوية من خارج باب بيت من البيوت فى ساحة المدينة - فجراً - ثم ما يلبس أن ينطفئ هذا الضوء ، ويعقب ذلك مباشرة ظهور مصباح مضى ثان تمتد به ذراع أنثوية ثانية من خارج باب بيت ثان مجاور للبيت الأو لثم ما يلبس أن ينطفئ هذا الضوء ، . ويعقب ذلك مباشرة ظهور مصباح ثالث مضئ تمتد به ذراع أنثوية ثالثة من خارج باب بيت ثالث مجاور للبيتين السابقين ، ثم تتحرك صاحبة المصباح الثالث المضئ فتصبح أمام بيتها ، وتتحرك لتدق البابين السابقين ؛ فإن الباحث يقف أمام هذه الصورة الرابعة متحيراً ما لم يمتلك أدوات المنهج الوصفى ، وقبل ذلك أو بعده يعرف أن هذا المشهد على هذه الصورة من التجسيد الإخراجى إنما تهدف إلى التفسير المادى للتاريخ لحركة التغيير الاجتماعى فى هذا المجتمع الذى يصوره الإخراج على هذا النحو الذى بينته هنا . حيث يستشف من تلك الصورة المحاولات الفاشلة التى سبقت قيام براكساجوره بهبتها لإضاءة المجتمع الأثينى . ومن هنا فإن براكساجوره لم تكن محاولاتها منبته الصلة بتاريخ التمرد على النظام الاجتماعى الحاكم فى أثينا - آنذاك - ومن ثم فإن قياس الباحث المسرحى يختلف فى هذه الحالة إذ يتبع المنهج التاريخى الذى يندرج تحت الإطار الوصفى للبحث العلمى لقياس الأثر المسرحى وتتبع القضايا الفكرية فى المجتمع الأثينى وقت كتابة ارستوفانيس لذلك النص المسرحى ، .

فإذا فرغ الباحث المسرحى من تحديد منهج قياس الصورة المسرحية على ما يجدها عليه فى كل مرة فيجدر به العمل على تحديد منهج قياس علمى لكل شخصية من الشخصيات ، قياساً نابعاً من معطيات الأداء ؛ المنطلق من صحة فهم الشخصية فى الصورة المسرحية نفسها ومن ثم دراستها ومقارنة الصورة فى النص وفى العرض واستنتاج أو استقراء الفرق بين صورة الشخصية فى النص وصورتها فى

العرض أو صورتها فى النص وصورها المتعددة فى عدد من ليالى عرض المسرحية نفسها .

وهذا يتطلب من الباحث استخدام الاستبيان أداة لتحقيق ذلك المطلب لقياس عينات من الآراء حول عدد من عروض المسرحية فى عدد من الليالى ومقارنتها لاستخلاص النتيجة الصحيحة .

و"براكساجوره " فى نص (برلمان النساء) حالة خروجها فى مطلع الصبح من بيتها وفى أثناء نوم زوجها ؛ لتنبه النسوة اللاتى يشاركنها فى مؤامرة الانقلاب البرلمانى تكون متوترة للضرورة - على الرغم منها - والتطور يتضح من محادثتها للمصباح فى يدها :

" إيه يا قنديلى المنير

صانع الفخار من الطين ...... شكلك ...... واستكملك "

وكلامها لمصباحها فيه لجوء لرفيق خيالى - بلغة علم النفس الخاص بالطفولة - وذلك لفض هذا التوتر النفسى ،. فلا حاجة لعاقل لمحادثة (جماد) ، ولكن ذلك شبيه بحالة الطفل عندما يتخذ (رفيقاً خيالياً) مثل القطة أو الكلب أو لعبته أو صورته فى المرآة ليبثها شكواه أو ليجرى معها حواراً من طرف واحد . وتلك خاصية فى الطفل ؛ منحتها له الطبيعة لكى يتوازن ، ويتعلم ، ولكى تنمو لديه ملكة الخيال والتعود على المواجهة .

ومثل ذلك موجود فى العديد من النصوص المسرحية لكبار الكتاب [1] .

ولأن الشخصية متوترة فإن المشهد كله يغلب عليه التوتر ، وهذا ما يشكل إيقاع المشهد كله . إذ تستولى كل امرأة على ملابس زوجها ، حيث يغط فى نومه ، وتستولى على نعله ، عصاه ، وحيث تخرج فى الفجر . وهذا على غير العادة عند جنس النساء متحملة مغبة هذا الخروج غير الطبيعى للمرأة متسللة فى الفجر ، خاصة إذا ما رآها أحد ، واحتمال تعرض أحد ممن لا يعرفونها لها .

---

[1] راجع ما كتبه الباحث نفسه ، الإيقاع فى المسرح ،جدة،ط. الفردوس ١٩٩٥ – ١٤١٦هـ .

وحيث أن جنود براكساجوره (الفتاة العاملة فى الميدان) أو فتاة الميادين أو المظاهرات سيخضن معها معركة البرلمان الفاصلة لانتزاع قرار إبدال الرجال بالنساء فى مقاعد الحكم وبشكل برلمانى فإن التوتر الفردى تخف حدته إذ يتوزع على النساء كلهن وفق القدرات النفسية الفردية لكل واحدة منهن .

فإذا انتهى الباحث المسرحى من فهم الشخصية وفق المستويات المرسومة لها فى النص نهض لدراسة التعبير الدرامى المنوط بالممثلة التى نهضت أو ستنهض بتجسيدها أو تصورها أو إعادة تصويرها - وفق المنهج الإخراجى -.

حيرة الباحث المسرحى بين النص والعرض :

كثيراً ما يبدأ بعض الدارسين للأثر الأدبى دراستهم لذلك الأثر الإبداعى الأدبى من مدخل فهم الواقع الاجتماعى المتزامن مع كتابة النص الأدبى والربط بين أهم المظاهر الاجتماعية المشتركة بين ذلك المجتمع وهذا النص الأدبى موضوع الدراسة .

وهذا مبدأ معلوم فى دراسة الآثار الأدبية والفنية . وهو أمر يرى أصحابه أن فهم الأثر الأدبى أو الفنى وتبين مصادره ، وطبيعة المؤثرات فيه أمر يحسمه المجتمع الذى انتج النص الأدبى فى رحابه ، ويمارس تأثيراته على المبدع وقت قيامه بالعملية الإبداعية (الأدبية أو الفنية) ذاتها . غير أن هناك من بين الدارسين من يلجأ فى تحليله للأثر الأدبى أو الفنى إلى الربط بين البعد النفسى للمبدع نفسه - أديباً كان أم فناناً - فيتجه بدراسة إتجاهاً نفسياً تأسس على فهم السلوك وتحليل الدافع من وراء التعبير الفتى والأدبى .

ثم هناك اتجاه ثالث يتجه مباشرة إلى العمل الأدبى أو الفنى ، يحلله ويتكشف عناصره ويتلمس طبيعة التركيب بينها ، ويتبين دور الخيال وأدواته : من الاستعارة إلى ألوان المجاز والتورية والتضاد والتنويع والتوكيد .. ليستخلص من

العمل الفنى دون الحاجة إلى عنصر خارجى عنه (بينى أو نفسى) وهو ذلك الاتجاه الذى يقبله ريتشاردز حيث أن العمل الفنى فى نظره قائم بذاته[1][2][3] .

إشكالية المنهج فى البحث المسرحى :

والإشكالية أمام دراس المسرح بوصفه نصاً ، ثم بوصفه عرضاً تتبع من حيرته عند اختيار منحى من تلك المناحى ليسير على هديه فى التحليل المسرحى للنص والعرض ، هذا إلى جانب حيرته فى اختيار منهج للبحث ، حيث يتعين عليه أن يخرج من إطار العمل الفنى والإبداعى وتأثيراته عليه إلى إطار من أطر العلم .ز الذى هو (بمعناه الاصطلاحى مجموعة من الحقائق المنظمة المتحددة الموضوع ، الثابتة بالدليل العقلى أوالتجريبى)[4] .

فإذا تخلص من حيرته الأولى وقرر الخروج من إطار العمل الإبداعى وتأثيراته عليه إلى إطار علمى ، وقع فى حيرة ثانية تتمثل فى تخيره لأحد الأطر العلمية التى تناسب الفن أو يمكن أن تدرس فناً كالمسرح تأسس على الأداء ، الذى من صفاته التغير تبعاً لحالات مزاجية تخص المؤدى وتخص المتلقى وتخص المحيط البيئى فى آن واحد .

المسرح والأطر العلمية

للعلوم أطر أربعة منها :

- إطار العلم البحت .
- إطار العلم التطبيقى .
- إطار العلم الوصفى .
- إطار العلم المعيارى .

---

[1] راجع : محمد سلماوى - مجلة المسرح المصرية - العدد٣٨ - السنة الرابعة - فبراير ١٩٤٩ص١٦٥ .

[2] ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، القاهرة ، الأنجلو المصرية .

[3] راجع : حامد عبد القادر - دراسات فى علم النفس الأدبى ، القاهرة .ط. النموذجية ١٩٤٩ص١٦٥ .

[4] حسن خير الدين ، العلوم السلوكية ، القاهرة ، مكتبة عين شمس ومطبعتها ١٩٥٦ .

ولكى ندرك ما يناسب المسرح منها يجب أن نتعرف على طبيعة كل إطار منها فى نوع من الإيجاز الشديد .

أولاً : إطار العلم البحت :

وهو المشتمل على مبادئ وأصول مجردة ، ليس لتطبيقها علمياً إلا منزلة ثانوية كالعلوم والرياضة والعلوم الفلسفية والمنطق وغيرها من العلوم التى يكون الغرض الأساسى من دراستها تدريب العقل ، وتعويده على التفكير الصحيح ، وانتهاج السبل المؤديه إلى النتائج الصحيحة وهذا يدخل فى إطار المنهج الاستنباطى .

ثانياً : إطار العلم التطبيقى :

وهو ما تكون للاتجاه العلمى فيه منزلة كبيرة ، كالطب والهندسة المعمارية والاقتصاد السياسى ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، فإن الغرض النهائى من دراسة هذه العلوم وهو تطبيقها على نواحى الحياة المختلفة وهو يدخل ضمن المنهج التجريبى الاستقرائى .

ثالثاً : إطار العلم الوصفى :

وهو الذى يصف الأشياء كما هى ، ويسرد الحقائق سرداً مطابقاً للواقع - دون - التعرض لما يجب أن تكون عليه ، وذلك كالطبيعة والكيمياء ، والتاريخ والجغرافيا وغيرها من العلوم التى تعرض الحقائق مجرد عرض ، دون التعرض لوصفها بالحسن أو بالقبح أو بالخطأ أو بالصواب . وتدخل فى المنهج التجريبى الاستقرائى .

رابعاً : إطار العلم المعيارى :

الذى يبحث عما يجب أن يكون عليه الشىء ، إذ يضع القواعد أو القوانين التى تضبط السلوك الإنسانى قولاً كان أو فعلاً أم تفكيراً ، وذلك كعلم النحو الذى يضع القواعد التى تعصم اللسان من الخطأ أو اللحن فى الكلام ، وعلم الأخلاق الذى يضع القوانين التى تضبط السلوك الإنسانى ليكون حسناً مقبولاً ، وعلم المنطق الذى يضع القواعد التى من شأنها أن تعصم العقل من الوقوع فى الخطأ فى التفكير ويدخل فى المنهج الاستنباطى .

الأسس النظرية للبحث المسرحى :

إن الباحث المسرحى بعد أن يتوصل إلى الإطار العلمى الذى يصب فيه منهجه فى البحث ، سواء أكان إطاراً علمياً واحداً من تلك الأطر أم كان توليفاً بين أسس علمية لأكثر من إطار فإنه يقع فى حيرة الباحث العلمى التقليدى .

حيث يلجأ إلى ملاحظة الظواهر المسرحية ، وجمع الحقائق المتعلقة بها وتقسيم هذه الحقائق وتصنيفها ليكون فرضاً يفسرها به ، وهذا الفرض هو الحل المبدئى لتفسير الظاهرة المسرحية عند كاتب مسرحى أو فنان مسرحى ، أو فى مرحلة من المراحل التى مر بها المسرح فى العالم أو فى بلد من البلدان . ثم يعمد إلى اختبار صحة الفرض الذى افترضه بإجراء التجارب عليه من واقع النص نفسه أو الأعمال المسرحية التى اتخذها مسرحاً لتحليلاته وبحوثه وتجاربه ، فإن صحت بعد ذلك فروضه صارت نظرية ، لذلك لا نندهش إن وجدنا فى مجال المسرح بعد أرسطو ما يزيد على عشر نظريات تناولها أريك بنتلى ، حيث الألوان المسرحية المبتدعة والقائمة بذاتها ، مما جعلها تدخل ضمن أطر التصنيف الأدبى ليتاح لها الدرس الذى يستنبط من كل إبداع مسرحى أسسه النظرية .

حتى تتشكل هذه النظرية لتكون نظرية عامة تفسر بجميع الحقائق التى تصبح حينئذ قانوناً .

الأساس النظرى الأول : (الدهشة)

لو اتخذنا من الدهشة أساساً نظرياً لمسرح ألفريد فرج بقياس منهجى تجريبى استقرائى وتتبعنا مظاهرها فى نصوصه راينا غرابة فى إطلاقه وصفاً لمسرحه بأنه (مسرح شخصيات) ، وأصابتنا الدهشة إذا كنا قد عرفنا أن مسرحه (مسرح الظاهرة الاجتماعية والظاهرة التاريخية) بوصفه مسرحاً ملحمياً.. يستدعى الحادثة التاريخية ويعيد عرضها على عصره طلباً لإعادة حكم العصر وأسبابه على ما هو موجود فى النص التاريخى الخاص بها.

الأساس النظرى الثانى: الفرض أو الإستقراء

لاسبيل أمامنا إلا بتتبع أعماله التى نهلت من التاريخ مثل مسرحية (سقوط فرعون)[1] ومسرحيته (سليمان الحلبى)[2] ومسرحية (الزير سالم)[3] ومسرحية (دائرة التبن المصرية)[4] ومسرحية (رسائل قاضى أشبيلية)[5] وبتتبع أعماله التى اتخذت من الأحداث الاجتماعية والسياسية منهلاً مثل: (جواز على ورقة طلاق)[6] وهى المسرحية التى كتبها حول فكرة استحالة التزاوج بين الطبقات نقداً لتجربة (تحالف قوى الشعب العامل فى مجتمع الستينيات المصرى) التى دعمتها مسرحيته السابقة (الزير سالم) . أو (عسكر وحرامية)[7] التى كتبها كوميديا ينقد فيها سلبيات التطبيق الاشتراكى وآثاره فى مجتمع الستينيات المصرى. أو فى مسرحية (الزيارة) ومسرحية (غريب) ومسرحية (الفخ) أو مسرحية (العين السحرية)[8] ومسرحية (ألحان على أوتار عربية)[9] ومسرحية (لعبة الحب)[10] ومسرحية (النار والزيتون)[11]

أو وجدناه ينهل من التراث الشعبى مثلما فعل فى مسرحيتيه (حلاق بغداد)[12] (على جناح التبريزى وتابعه فقه)[13].

فإننا نحتاج إلى الوقوف عند المنابع الخاصة بكل مسرحية قبل الخوض فى تحليلها نصاً، ثم الوقوف عند المنابع الإجتماعية والنفسية والتاريخية،

---

(1) الفريد فرج، سقوط فرعون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(2) سليمان الحلبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(3) الزير سالم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(4) دائرة التبن المصرية، القاهرة، ط. دار المستقبل ١٩٨٦.

(5) رسائل قاضى اشبيلية، القاهرة، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال ١٩٨٦.

(6) جواز على ورقة طلاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(7) عسكر وحرامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(8) العين السحرية، القاهرة، دار المستقبل، ١٩٨٦.

(9) كتاب الهلال، مؤسسة الهلال، ١٩٨٨

(10) كتاب الهلال، مؤسسة الهلال، ١٩٨٨

(11) مجلة المسرح والسينما، القاهرة، ١٩٦٨.

(12) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨.

(13) على جناح التبريزى وتابعه قفة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨.

والأنثروبولوجية، والفكرة لكل تناول على حده فى منهج أو أسلوبه الأداء التجسيدى للشخصيات. وهذا يوقعنا لاشك من جديد فى حيرة إختيار الإطار العلمى الذى يتناسب مع تلك المصادر المتنوعة، حيث أن الأداء يدخل ضمن الإطار التطبيقى لمنهج العلم، وحيث أنه يدخل ضمن الإطار العلمى المعيارى أيضاً لأن الفن عموماً يسعى نحو توكيد ما يجب أن يكون عليه الشئ - خاصة الواقعية [1] وحيث أن الإطار المعيارى للعلم يسعى إلى ضبط السلوك الإنسانى قولاً وفعلاً وتفكيراً، وحيث أن الشخصية ذات سلوك إنسانى فى القول والفعل والتفكير فانها فى مجملها فى العمل المسرحى ككل تسعى إلى طبيعتها فى القول والفعل والتكرار عبر السلوك فى موقفها الدرامى بما اشتملت عليه من دوافع وعلاقات متعارضة ومتصارعة، أى توكيد ما يجب أن يكون عليه الشئ وفق الرؤية الفكرية للكاتب.

فض حيرة الباحث المسرحى بين منهج العلم الوصفى ومنهج العلم المعيارى :

لذلك فإن إطار العلم التطبيقى وإطار العلم المعيارى كلاهما يشكلان عدة الباحث المسرحى فى مجال النص وفى مجال العرض بإستثناء المدرستين الطبيعية والتسجيلية فى الفن المسرحى اللتين تحتاجان إلى إطار العلم الوصفى فى دراسة النص بجانب إطار العلمين المعيارى والتطبيقى فى دراسة العرض.

لقد أفاد صلاح عبد الصبور من التاريخ فى (مأساة الحلاج)[2] حيث تناول شخصية الصوفى الخارج على أصول التصوف، والثائر الإجتماعى فى العصر العباسى كما أفاد (عزيز أباظة) بتناوله قصة العباسة أخت هارون الرشيد ومحنة البرامكة وكذلك أفاد (الفريد فرج)[3] و(محمود دياب)[4] و(محمد أبو العلا السلامونى)[5] و(عبد العزيز حموده)[6] و(رشاد رشدى)[7] و(يسرى الجندى)[8] و(مهدى بندق)[9]

---

(1) راجع، درينى خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر

(2) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج ، بيروت ، سلسلة أقرأ ١٩٦٦ .

(3) الفريد فرج، الزير سالم، مسرحيات عربية، القاهرة، دار الكاتب العربى ١٩٦٦ - سليمان الحلبى (كتاب الهلال "٢٠١" القاهرة، دار الهلال ١٩٦٥).

(4) انظر، محمود دياب، باب الفتوح، القاهرة. وكذلك أرض لا تنبت الزهور، مطبوعات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(5) انظر، محمد أبو العلا السلامونى، رجل فى القلعة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(6) انظر، عبد العزيز حموده، الظاهر بيبرس، دار الوفاء ١٩٨٨.

(7) انظر، رشاد رشدى، بلدى يابلدى، القاهرة، الانجلو المصرية.

(8) انظر يسرى الجندى، السيرة الهلالية، مجلة نادى المسرح، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(9) انظر مهدى بندق غيلان الدمشقى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠.

و(السيد حافظ)[1] و(أنور جعفر)[2] و(سمير سرحان)[3] و(محمد سلماوى)[4] و(فوزى فهمى)[5] وغيرهم من التاريخ حين تناول كل منهم شخصية تاريخية ليسقطها على عصره فيفيد منها مجتمعه. ولقد تباينت نظرة كل كاتب مسرحى فى معالجة وقائع التاريخ وفى تناول الشخصيات التى يختارها من التاريخ، تبعاً لميل كل منهم سواء للمنهج الواحدى فى التفسير التاريخى أو للمنهج (الديالكتيكى) أو الجدلى فى التفسير التاريخى، وحركة تطور التاريخ وعواملها.

إذا فالبحث عن مصادر المادة التاريخية فى دراسة ظاهرة (الراوى) فى المسرح؛ تقتضى من الباحث الغوص وراء مصدر الرواية، الغوص وراء (الراوية) نفسه، ومصدر فكره فى مجتمع الكاتب نفسه. ولا سبيل أمام الباحث المسرحى ليكشف عن تلك المصادر دون الرجوع إلى المصادر التاريخية التى حوتها كتب التاريخ والسير، إذا كانت الرواية تستمد جذورها من تاريخ حقبة ما أو واقعة تاريخية معينة، أو من تاريخ أو سيرة شخصية بعينها. فالبحث عن مصادر تاريخية فى المشهد الإفتتاحى لمسرحية محمد أبو العلا السلامونى (رجل فى القلعة)[6] تقتضى من الباحث الوقوف على تاريخ (محمد على) حيث تبدأ التقديمة الدرامية برواية موجزة عن طموحاته ومقارنتها بطموحات (نابليون بونابرت).

وهذا أمر يستلزم من الباحث الوقوف على تاريخ نابليون وسيرته فى مصادرها حتى يتمكن من الحكم على ما جاء على لسان (الكورس) فى (رواية) التقديمة الدرامية لمسرحية (رجل فى القلعة)، ومن ثم تقويم التعبير الذى شغل جهد المؤلف؛ طمعاً فى كسب تأييدنا للمادة التى شكلها أمامنا فى صورة (برولوج). والأمر نفسه ينطبق على (الرواية) فى مسرحية الفريد فرج (سليمان الحلبى)[7] أو فى

---

(1) انظر، السيد حافظ، ظهور وإختفاء أبو ذر الغفارى، الكويت.

(2) انظر، أنور جعفر كافور، مجلة إبداع.

(3) انظر، د. سمير سرحان، ست الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

(4) انظر، محمد سلماوى، سالومى، دار ألف للنشر، ١٩٨٧.

(5) انظر، د. فوزى فهمى، لعبة السلطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(6) محمد أبو العلا السلامونى، المصدر نفسه.

(7) الفريد فرج، المصدر نفسه.

مسرحيته (الزير سالم)، ذلك لأنها شخصيات تاريخية أحدثت أحداثاً تاريخية مدونه في سجلات التاريخ (الرسمي أو الشعبي).

كما أن ذلك ينطبق أيضاً على مسرحية (الوزير العاشق)(1) وعلى مسرحية (دماء على أستار الكعبة)(2) لفاروق جويدة ففي المسرحية الأولى يتعرض لشخصية الوزير الأندلسي الشاعر: (إبن زيدون) وفي الثانية يتعرض لشخصية أموية شهيرة هي (الحجاج بن يوسف الثقفي) وهو يسقطها على حياتنا المعاصرة لذلك يجب على الباحث الوقوف على وجه التشابه بين هاتين الشخصيتين وما يقابل كل منهما في حياتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة بعد الاسترشاد بالحقيقة التاريخية لبيان مدى التغير الذي لحق بالشخصية التاريخية وأحداثها متستراً خلف الحقيقة الفنية. وذلك يتحقق بالنظر إلى المصادر التاريخية التي تقتضي من الباحث أن يلم بما كتبه مؤرخو الأدب الأندلسي، ويلم بإنتاج الشاعر (ابى الوليد بن زيدون)3 وبتاريخ الممالك والإمارات العربية في الأندلس وينطبق هذا على بعض نصوص شوقي .

المجتمع بوصفه مصدراً للمادة البحثية في دراسة دور الراوي في المسرح:

إن استلهام مؤلف ما لحدوته شعبية أو بطل أسطوري أو شعبي أمر لا يتم لمجرد الإعجاب بهذه الحدوتة، أو بهذا البطل الشعبي، ولكنه يسقط هذه الحدوته على الواقع المعيش، أي يوظف التراث للتأثير به على المجتمع الحاضر الذي كتب فيه العمل الفني أو الأدبي، فمسرحية الزير سالم (4) تستخدم بطلاً شعبياً عربياً هو (الزير سالم) وذلك بطريق إعادة صياغة بعض ما كان منه إسقاطاً على واقعنا المعيش في الستينيات حيث كانت حرب اليمن، وما صاحبها من مناقشات وآراء انتقادية لسياسة التدخل المصري والسعودي في هذه الحرب في مواجهه بين النظامين - حينذاك - وحق كل من هذين النظامين في فرض نظام الحكم في اليمن بما يرى موالاته

---

(1) فاروق جويده، الوزير العاشق، مكتبة غريب بالقاهرة ١٩٨١.

(2) فاروق جويده، دماء على أستار الكعبة، مكتبة غريب بالقاهرة ١٩٨١.

(3) انظر، على الحديدي، بن زيدون، سلسله أعلام العرب، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للكتاب.

(4) الفريد فرج، الزير سالم، مصدر سابق.

له. وإنتقاد دموية ذلك القتال (الـذى هـو أشبه بقتال الزيـر سـالم) - مـن وجهـه نظر المؤلف - [1].

ولا شك أن مثل هذا الاستلهام المعاصر لشخصية تراثية يتشابه ما احدثتة مع حوادث معاصرة لهو أمر يستوجب من الباحث أن ينظر في الفترة التاريخية التى ألفت فيها مثل هذه المسرحية والأمر نفسه قائم عند التعرض المنهجى لطبيعة (الرواية) والرواية فى مسرحيات (نجيب سرور) - الثلاثية: (ياسين وبهية)[2] و(آه ياليل ياقمر)[3] و(قولوا لعين الشمس)[4] مع ربطها بواقع مصر قبل الثورة - مصر الإقطاع - ومصر بعد الثورة ومصر بعد الهزيمة ١٩٦٧ ذلك لأن الثلاثية تسجيل درامى لهذه المراحل التاريخية والاجتماعية المعاصرة فى مصر[5] وكثير من المسرحيات المعاصرة تقوم على هذا الأساس الذى افترضناه[6].

الأدب والفن بوصفهما مادة بحثية لدراسة الراوى :

على الباحث أن يغطى الفرض الذى افترضة حول وجود علاقة بين الراوى فى المسرحية وبين الحاكم المطلق فى المجتمع الشرقى، هذا الفرض الذى برز بالضرورة نتيجة للملاحظة وللإستقراء النصى مع مقارنة هذه الملاحظة بملاحظة الواقع المعيش على مستوى الحاكم الفردى فى مجتمع متخلف أو بإستقراء وقائع تاريخية أحدثها حاكم فرد أو كان عاملها الرئيسى. وعندئذ تبدو هذه الملاحظة كمشكلة أو قضية تحتاج إلى توضيح وكشف وتأصيل، لذا يتم اختيار عنوان

---

(١) راجع ما كتبه الباحث نفسه، فى كتابه الإيقاع المسرحى بين النص والعرض، مرجع سابق. ف٢.

(٢) نجيب سرور، ياسين وبهية، سلسلة (المسرحية) ع(٥) ، القاهرة، مسرح الحكيم ، يوليو ١٩٦٥.

(٣) نجيب سرور، آه ياليل ياقمر، القاهرة، مسرحيات عربية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

(٤) نجيب سرور، قولو لعين الشمسن القاهرة، مكتبه مدبولى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.

(٥) انظر، الباحث، "المقدمة وخطبة النص المسرحى فى مسرح نجيب سرور" (المسرح والتراث العربى) مرجع سابق.

(٦) انظر ما كتبه الباحث: ١- "المسرح والتوازن بين الشكل والمضمون" مجلة الثقافة، وزارة الثقافة م.س.

٢- التزاوج بين الطبقات فى المسرح المصرى، كتاب المسرح والتراث العربى، نفسه.

يعكس المشكلة او يكون هادياً نحو كشفها. وفى حالتنا يمكن أن نفرض العنوان نفسه ليكون على النحو الآتى:

(العلاقة بين الراوى فى المسرحية وبين الحاكم المطلق فى المجتمع الشرقى)

عندما ينتهى الباحث إلى وضع عنوان لبحثه تبرز له أهمية وضع مدخل أو تمهيد وملخص لطبيعة القضية، التى سوف يعرض لها البحث من خلال تحليل النصوص الأدبية المسرحية التى تتضمن (راوياً) أو (رواية). ولابد أن يشير هذا المدخل إلىماافترضه الباحث، وهو بالطبع وجود تشابه بين (الراوى) والحاكم المطلق فى المجتمعات الشرقية.

تمهيد: إن البحث وراء دور الراوى فى المسرح يكشف لنا عن وجوه للتشابه بينه وبين الحكم المطلق فى بعض المجتمعات الشرقية. فلو أننا تمكنا من جمع كل ما يمس هذه الظاهرة فى المسرح العربى - على سبيل المثال - ثم صنفناها وفق ما يخص كل كاتب أو كل نوع مسرحى أو كل مرحلة تاريخية؛ فلا شك أننا سوف نستنتج ظواهر أو عناصر قد تكون مؤكدة لذلك الفرض الذى افترضناه. وقد تكون رافضة له. على أن ذلك الأمر لا يتم دون شواهد موثقة توثيقاً منهجياً تستخدم موضوعاً كدلائل على صحة الرأى المعروض، تماماً كما يأخذ الباحث عن البترول أو المعدن كمية من التربة كعينة للفحص يتم عن طريقها اكتشاف وجود خام البترول أو المعدن قبل الخوض فى أعباء الحفر.

وإلى جانب الاستعانة بالشواهد الموثقة منهجياً لسهولة الرجوع إليها زيادة فى التأكيد ونوعاً من الأمانة العلمية وتحديد المسؤولية يكون من الضرورى تحديد المفاهيم؛ لأن كثيراً من المصطلحات تلتبس على الفهم لتداخلها أو لغير ذلك، فمصطلح (المسرح الأسود) مثلاً يطلق على نوع من المسرح فى العالم يستخدم العرائس ويجرى الأحداث بينها عن طريق تخفى فنانين حقيقيين وراء العرائس عن طريق ملابس سوداء ودهانات وخلفية سوداء بحيث لا تظهر سوى العروسة فى حركتها بل تظهر أجزاء بيضاء اللون تحت إضاءة موضعية (Altra Vailot) فهو إذا مسرح أسود من حيث الشكل. ولكن مصطلح (المسرح الأسود) أطلق أيضاً على

(مسرح العبث) ربما لأن موضوعاته تشاؤمية أو سوداء من حيث مغزاها أو من حيث ما ترمى إليه. ثم هناك مصطلح (الكوميديا السوداء) الذى يطلق على ذلك المسرح الذى تختلط فيه الكوميديا بالتراجيديا والتى تترجم مسرحياته أحياناً تحت مصطلح (تراجيكوميك) وهو خليط من المأساة والملهاة كما يترجم (بالمسرح القاتم) فى ترجمة أخر.

ونحن إذا على أى حال لا نستطيع دون منهج أن نقطع برأى حول هذا الفرض؛ فبدون التحديد الدقيق للمفاهيم، وبدون أن نحدد دور كل من الراوى فى المسرحية والحاكم الفرد المطلق في المجتمع، لا نستطيع إجراء موازنة بينهما بحال من الأحوال لنكشف عن أوجه التشابه؛ فنثبت صحة ما افترضناه من أن الراوى هو حاكم المسرحية الشرقية المطلق، وان هذا الشكل الفنى والأدبى هو نوع من التأثر الذى عكسته طبيعة الحكم الفردى فى مجتمع إنتاج هذا العمل المسرحى موضوع البحث.

فإذا تناولت المسرحية حدثـاً تاريخياً أو شخصية تاريخية فعلى الباحث أن يلجأ إلى الإطار العلمى الوصفى؛ ذلك لأن التصنيف المنهجى للعلوم يضع علوم التاريخ والجغرافيا فى إطار المنهج الوصفى، حيث يكون على هذا المنهج الوصفى مجرد وصف الأشياء كما هى، وسرد الحقائق سرداً مطابقاً للواقع واستنتاج التوافقات.

كما ينطبق المنهج الوصفى على المدرسة الطبيعية فى الأدب والفن حيث يكون الحدث وصوره فى العمل الأدبى والفنى صورة من الصور المعيشة فى الحياة.

ولأن الشخصيات التاريخية فى الأعمال الأدبية والفنية، كثيراً ما تكون على غير ما وصفت فى النص التاريخى فإن الباحث المسرحى حيث يكون علية توظيف المنهج الوصفى عند تحليله لها داخل النص، يضطر إلى توظيف المنهج المعيارى، فشخصيات المسرح الملحمى المستمدة من التاريخ، لا تكتب وفق ما سجلت فى النص التاريخى، وإنما كان استخراجها من النص التاريخى، دعوة معاصرة للحكم

بعدم رجوعها مرة ثانية إلى متن النص التاريخي الذى أخرجها المبدع المفكر، وصاحب الموقف الفكرى منه والنظر إليها نظرة جديدة محايدة .

لذلك يحكم على هذه الشخصية فى قولها وتوجهاتها الفكرية والعملية وفق معيار الفكر الذى كتبها أو أوجدها خارج نصها التاريخي مع مقارنتها بمعيار الفكر الذى دون فعلها وقولها وتوجهاتها الفكرية فى نص تاريخها المدون نفسه فى كل المصادر التاريخية التى سجلت تلك الشخصية فى زمانها أو فى أزمنة قريبة من زمانها حالة الاعتراف بها على مستوى علم التاريخ كوثيقة تاريخية، مع الاسترشاد بكتابات علماء التاريخ التى تناولت ذلك المصدر التاريخي الذى حواها.

الباحث ناقداً :

الباحث لابد أن يكون ناقداً فى حين لا يشترط فى الناقد أن يكون باحثاً فالباحث المسرحى يختلف عن الناقد لأن الناقد يقف عند الموجود ولا يفترض شيئاً لم يكن موجوداً بين يديه وإلا أصبح فى وضع إحلال نفسه محل المبدع أو الخالق. ولكن الباحث عالم يفترض شكلاً إضافياً لوجود الإبداع موضوع بحثه حتى يتمكن من تقويم الإبداع نفسه وضبطه بعد تقييمه وذلك خلال استنباطاته أو استقرائه من مقارنات عدد من القضايا فى فرع من فروع تخصصه الدقيق مستعيناً بالتعريف والترتيب والتقسيم والتصنيف الذى يلجأ إليه فى عملية التحليل المسرحى.

ركائز الباحث المسرحى :

يحتاج الباحث إلى وقفه تحليلية لنص من النصوص سواء أكانت إجتماعية المنابع والتوجهات أم تاريخية المصادر أم شعبية المادة مع النظر فيما قبل النص، وفيما بعد العرض (المجتمع الذى أنتج المؤلف نصه ذاك متأثراً بظروفه وتفاعلاته الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، كما تحتاج إلى النظر فى النص نفسه من خلال فهم عناصره الفنية، ومدى تشكلها مادة تعبر عن رؤية الكاتب نفسه من خلال التقنع أو التخفى وراء شخصياته، بحيث تصبح آراؤه متضمنة خلال آرائهم وتنساب قيمه عبر قيمهم، ومن ثم يتمكن الباحث من كشف مدى إنعكاس تلك القيم على

العمل المسرحي وكيفية هذا الإنعكاس لفهم دوره فى التأثير على الجمهور المتلقى له ومن ثم يمكن للباحث أن يقيس مدى التغيير الذى لحق بالمجتمع [1] فكراً وقيماً وذوقاً وحساً بعد العرض.

إذاً فهناك ثلاث ركائز يعتمد عليها الباحث المسرحى فى التعريف والترتيب والتقسيم والتصنيف والضبط وهى :

(١) وقفة تحليلية لما قبل النص وهى وصفية.

(٢) وقفة تحليلية للعرض نفسه وهى وصفية أيضاً.

(٣) وقفة أخيرة فيما بعد العرض (وتلك تكون وقفة نقدية).

ويتضح لنا مما سبق أن الباحث المسرحي محلل اجتماعى ومحلل تاريخى فيما قبل الخوض فى درس النص المسرحي، وهو ناقد أدبى فى أثناء دراسته التحليلية أو التفكيكية للنص المسرحي وهو ناقد فني أو مسرحي بعد العرض: (ناقد للعرض المسرحي نفسه) وتلك مهام ثلاثة هي من صميم عمل الباحث المسرحي وهي تشكل ركائز عمله البحثي، تلك التي من دونها لن يستطيع أن ينجز بحثاً علمياً في إطار علمي من الأطر التي أحاط بها تاريخ العلوم على النحو الذى عرضنا له.

المنظور الميدانى للبحث المسرحى :

لا سبيل أمام الباحث المسرحي إلا بالتطبيق على النص وعلى العرض بمعنى أنه يتحتم عليه أن يمارس لوناً من الألوان المسرحية فى مرحلة من مراحل العرض أو الإعداد له أو التأليف أو مراحل ما دون التأليف مثل الإعداد أو الإقتباس إذا تمتع بحس أقرب إلى حس المؤلف المسرحي أو مارس ترجمة نص مسرحي من لغة أجنبية يجيدها إلى لغته.

وعلى ذلك يعد تقصيراً فى حق البحث المسرحي قبول التسجيل لطلاب الدراسات العليا اكتفاء برسالة نظرية دون الحكم على الشق العلمى أو التطبيقى

---

(١) "المجتمع الذى تلقى العرض بالمشاركة الوجدانية أو بالمشاركة الإدراكية.

للطالب فى الفرع المسرحى الذى يختاره مما تكون له علاقة وطيدة ببحثه لنيل الدرجة العلمية العليا التى يسجل فيها.

وفى إطار ضرورة التمثيل العلمى لما حددناه فى هذه الدراسة كأساس نظرى للبحث المسرحى ننظر فى بعض مسرحيات الفريد فرج ونتوقف عند اتجاهات الكتابة فى فنه المسرحى. ولما كانت إتجاهات الكتابة المسرحية عند الفريد فرج على النحو الذى بيّناه تتجه إلى ثلاثة مصادر هى:

(١) المصادر التاريخية.

(٢) المصادر الاجتماعية بأبعادها المختلفة (السياسية والاقتصادية والفكرية..الخ)

(٣) المصادر الشعبية أو الفولكلورية.

فلقد بات ضرورياً تحليل مسرحية من كل لون من تلك الألوان التى صدرت عنها – مسرحياته، تحليلاً كاملاً لبنية النص ثم لبنية العرض المسرحى وقوفاً على المصدر التاريخى فى (سليمان الحلبى)، وعلى المصدر التراثى فى (على جناح التبريزى وتابعه قفه) – على أعتبار أن هذا المبحث هو دراسة لاتجاه فنى محدد فى مسرح الفريد فرج وهو الإتجاه الملحمى.

"سليمان الحلبى" بين الشخصية والظاهرة التاريخية "

يقع الباحث فى حيرة الوصول إلى فرض ينطلق منه، ثم يعمل على البرهنة على صحته مسترشداً بالمصادر ومقارناً بينها ومحللاً لها ومستخلصاً للنتائج.

ولاشك أن اختيار عنوان الموضوع الذى سيتناوله الباحث المسرحى يعد بمثابة الفرض الذى يكون على الباحث الانطلاق منه ليحقق ذلك البحث بالتجارب والتحليلات أو بالتفكيك لإظهار تناقضاته .

ولاشك أن الفرض لا يستنبط بعيداً عن النصوص أو العروض المسرحية التى يقع اختيار الباحث عليها عندما يلاحظ فيها غرابة عما هو مألوف أو عما كان مغايراً لخبراته.

وإنطلاقاً من هذا البسط النظرى فإن هذا العنوان الذى اخترته لهذا الجزء من الدراسة يعد تعبيراً عن الفرض العلمى الذى سيؤسس عليه هذا المبحث التطبيقى وقد جاء الفرض نتيجة وجود غرابة فى تصريح للكاتب المسرحى المصرى الفريد فرج يصف فيه مسرحه بأنه (مسرح الشخصية) وتأتى الغرابة من مخالفة هذا الوصف لما خبرته بالدراسة العلمية لمسرحيته (الزير سالم)[1] حيث توصلت انطلاقاً من معارضة نقدية لمقال (أحمد شمس الدين الحجاجى)[2] إلى أن مسرحية (الزير سالم) نص تتحقق فيه أسس الاتجاه الملحمى البريشتى. ولما كان الاتجاه الملحمى فى المسرح ينطلق من الظاهرة الاجتماعية وكان الفريد فرج نفسه صاحب فكر مادى وجدلى وهو ما يعنى أن نظرته لحركة التاريخ وتطوره تتم وفق الحركة الجدلية للعلاقات الاجتماعية ووفق الجدل المادى والتاريخى فإن وصف الفريد فرج لمسرحه بأنه (مسرح الشخصية) يعد غريباً، وبعيداً عن حقيقته. وبازاء هذه الغرابة، أو الدهشة التى وضعنى فيها تصريحه ذاك .... وجدتنى مدفوعاً لإثبات طبيعة الظاهرة الاجتماعية التاريخية فى مسرحيته إنتصافاً للعلم ولهذا المسرح. فللكاتب أن يصرح بما يشاء عن فنه ولكن لفنه نفسه الكلمة النهائية فكل فن يحمل بداخله قيمته النقدية ومقاييس كشفها.

ومن المعلوم أن الشخصية فى المسرح تتخذ مظهرها العام من تفاعلها فى الحدث مع الشخصيات الأخرى التى تشتبك معها فى الحدث نفسه.

وهذا المظهر العام يتكون من بضعة مظاهر فرعية تسهم فى طبع الشخصية بذلك المظهر العام الذى لا يخص غيرها. ومعنى ذلك أن لكل شخصية مظهرها العام الذى لا يخص سواها، وبهذا تتباين الشخصيات وتتنوع فتثرى البناء الدرامى وتطوره.

---

(1) الباحث، الإيقاع المسرحى بين النص والعرض، مرجع سابق.

(2) أحمد شمس الدين الحجاجى، "الزير سالم بين السيرة والمسرح" (الفنون الشعبية) ع٧ السنه الثانية القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ص٧٤.

بين مسرح الحدث ومسرح الشخصية ومسرح الظاهرة الاجتماعية

تنقسم الشخصيات فى مسرحية الحدث إلى مستويين رئيسيين مستوى يضم شخصية أو عدداً من الشخصيات تعبر عن ظاهرة إجتماعية، ومستوٍ ثان يضم شخصية أو عدداً من الشخصيات التى تعبر عن ظاهرة إجتماعية مناوئة لها.

على حين لا تنقسم الشخصيات فى مسرحية الشخصية إلى شئ. لأن كل شخصية إنما تعبر بمظهرها العام وتفريعاته عن نفسها، وعن نفسها فحسب. (فحاليليو) فى مسرحية برتولت بريشت لا يعبر عن نفسه ولكنه يمثل موقف العالم فى محنته مع عصره المظلم، هو تعبير عن منحة العلم والعلماء فى مواجهتهم للجهل ولدعاة التخلف. وكذلك (سليمان الحلبى) لا يعبر عن نفسه بل يعبر عن تيار وطنى وإجماع على رفض الغزاة ومناهضة المستعمر ووقف الغزو الفكرى، بإستثارة حمية المثقفين الوطنيين الذين تمثلوا فى طائفة الأزهريين - آنذاك - فلا شئ يخص سليمان سوى رحلة قدومه من (حلب) إلى مصر وذكرياته عن إهانة (باشا حلب) لأبيه أمام عينيه. حتى علاقته فى المسرحية بإبنه "قاطع الطريق" : (حداية الأعرج) ليست علاقة خاصة بين رجل إسمه (سليمان) وفتاة مصرية وإنما ارتبط بها فى الحدث لتجسيد أضرار الغزو الفرنسى وللكشف عن وجهه غير الحضارى وإبطال الزعم بالدور الحضارى الخالص للحملة الفرنسية فما حداية وما ابنته سوى خيال صوره ألفريد فرج .

وليس معنى ذلك أن الشخصية فى مسرحية الحدث خالية مما هو خاص، فهذه (الأم شجاعة) بطلة مسرحية (بريشت) مع أنه صورة لظاهرة استغلال ظروف الحرب والإفادة منها دون تفكير فى أضرارها إلا أن الضرر كل الضرر يقع بها، متمثلاً فى فقدها لولديها، ثم لابنتها الخرساء بعد ذلك، فلا أحد إلا ويصار بالحرب. على حين يجسد (عطيل) عند شكسبير (ظاهرة الغيرة) وهى ظاهرة اجتماعية إنسانية ولكن (عطيل) يشكل حالة شاذة وشديدة الخصوصية بمعنى أنه يعبر عن نفسه تماماً فى حالة من حالات الإنسانية التى تمثلت عنده بشكل خاص. فتصرفاته لا تنفصل عن شخصه بأبعاده الجسمية والإجتماعية والنفسية الخاصة والفعل عنده أظهر من الفكر،

حتى (ياجو) يظهر فعله على فكره، حتى وإن اتخذ الفعل مظهراً فكرياً أو ذهنياً تبعاً لطبيعة الشر عنده والتخطيط لهذا الشر الذى تكون مهمته تحريك كوامن الفعل عند (عطيل) وعند (ردريجو) - تلك الشخصية التى هى ظل أو تظليل لشخصية عطيل إذ أن كليهما محب لديزديمونه وكليهما يحركه (ياجو) غير أن هذا أسود وذاك أبيض .

إن ظاهرة إستغلال ظروف الحرب صفة مشتركة عند عدد كبير من الناس، وهو ليس حالة تخص (الأم شجاعة) وحدها، وإنما هى صورة تتجسد فيها هذه الظاهرة، ولكن (عطيل) شخص غيور لأسباب تتعلق به فحسب بسبب لونه وبسبب إرتباطه بفتاه بيضاء جميلة من عائلة كبيرة، وذلك ضد إرادة مجتمعه. والمظهر السلوكى لعطيل هو مظهر سلوكى شخصى بإزاء مظهر سلوكى لشخص ثان. ولئن كان بين ظاهرة إستغلال ظروف الحرب مظهراً أنانياً عند عدد كبير من الناس أو فئة فى المجتمع المتحارب بما يشكل ظاهرة عامة وكان مظهر الغيرة عند فرد ما فى مجتمع ما مظهراً أنانياً، إلا أن (الأم شجاعة) لا تلحق الضرر بشجاعة وحدها ولكنها تلحق الضرر بالكثير من الأطراف الإجتماعية لأن كل من سلك مسلكها وهم كثيرون يعتقدون بأن مسلكهم الإستغلالى مسلك شجاع، على حين لم يكن كذلك مطلقاً.

ولكن أنانية (عطيل) تلحق الضرر بعطيل وبديزديمونة حبيبته وزوجه فقط، فهو لم يهتم بغيرها. والضرر الذى لحق بهما وبغيرهما كان من جراء حسد ياجو وحقده على عطيل ورغبته فى الإنتقام منه لشكه فى أن له علاقة بزوجته (إميليا) ولعزله له ، ولحسده له بشكل عام. والضرر على الرغم من ذلك كان محدداً وخاصاً.

وكذلك تعبر شخصية (الزير سالم) فى مسرحية الفريد فرج عن ظاهرة اجتماعية إذ أن فى طلبها لتحقيق العدل غرابة وشذوذا. فالعدل ليس مطلقاً فى وجودنا البشرى ولأنه شخص عاقل له كل أبعاد الشخصية فإن مطلبه يؤخذ بدهشة إذ كيف يطلب من قتلة أخيه العدل متمثلاً فى ردّهم لأخيه حياً، كما كان من قبل قتلهم له؟... ثم من يقول إن هذا المطلب غير عادل؟

إنه مطلب عادل، ولكن فى غير لغة البشر، إذ ليس بمقدور الإنسان أن يعيد من مات إلى الحياة، وهذا ينطبق على كل إنسان فى عالمنا فهى ظاهرة إنسانية إذا.

ولكن ليس هناك فى الوجود من يطلب العدل كما يطلبه (الزير سالم) لهذا فتلك حالة خاصة، شبيهة بحالة (كاليجولا) فى مسرحية البير كامى الذى يطلب القمر فى يده. ولكن (كاليجولا) مصاب بحالة مرضية نفسية ولم يكن (الزير سالم) كذلك. لذلك فطلب كاليجولا ليس غريباً لأنه لم يصدر عن شخص مكتمل العقل – فللمختل عقلياً أن يطلب ما يشاء ويكون مثله من يلبى له مطلبه – ناهيك عن أن هذا ليس بمطلب لأنه محال التحقيق.

لذلك فإن الفريد فرج يصور (الزير سالم) وقد فشل فى تحريك حوادث التاريخ وكأنه يصور موقفه – بصفته كاتباً ملتزماً – من مقولة أن (الفرد محرك للتاريخ)، وهو موقف موافق للفكر المادى التاريخى الذى يشكل منهج فكر الكاتب نفسه، لذلك يصور (الزير سالم) وقد فشل فى تحريك ظاهرة كونية وهى: (الإحياء بعد الموت) وتلك ظاهرة ليست فى مقدرة بشر. وهو يصور (الزير سالم) وقد فشل فى قياس القضايا الحياتية (الحق والعدل) لأن قضية الحق وقضية العدل متفاوتة القياس عند البشر. والقياس فيهما ليس قياساً فردياً ولكنه قياس إجتماعى يختلف باختلاف مواصفات كل مجتمع وأعرافه ونظمه.

من هنا فإنه بذلك التصوير إنما يرفض مقولة أن الفرد محرك للتاريخ وعلى هذا فإنه يتبنى المقولة المضادة لها وهى (أن حركة الصراع الإجتماعى هى التى تحرك التاريخ فى إتجاه القوى صاحبة المصلحة فى التغيير) وهو يرفض التطرف الفكرى والسلوكى برفضه لسلوك (الزير سالم) وهو يسقط الحادثة التاريخية القديمة على حادثة تاريخية معاصرة، تشبه الحادثة القديمة وهى (حرب اليمن فى عام ١٩٦٢) وإعادة عرض حادثة تاريخية ليست إعادة للشخصية التاريخية: لأن المطلوب هو إعادة تصوير فعلها الغريب حتى يكون عبرة ودرساً فى الحاضر المعيش.

نتيجة القياس أو الإستخلاص :

ونخلص مما تقدم إلى أن الفريد فرج بذلك التصريح – السابق – يظلم مسرحه؛ لان مسرح الفريد فرج هو مسرح الظاهرة الاجتماعية ولئن كان قد إرتكز كما فعل شكسبير من قبل على شخصية محورية يدور حولها الصراع أو على شخصية

محركة للصراع إلا أنه مسرح يستهدف عرض الظاهرة الاجتماعية على مجتمعنا العربى المعاصر لحضه على أن تكون له مواقف بإزاء قضايا الحكم.

ولكن المجتمع العربى المصرى قد اعتاد على فكرة البعد الواحد فى حركة التاريخ، وعلى مركزية القيادة - منذ الفراعنة حتى الأن - فلقد بات تقبله لشخصية محورية واحدة تحرك الصراع وتديره أمراً لا يحتاج إلى نقاش، لذلك فإن الفريد فرج الذى يرفض فكرة حياد الأزهر وبعده عن حادثة مقتل كليبر.."فهل يتصور أحد أن سليمان الحلبى قد تصرف بمعزل عنها. احتمال ضعيف جداً، والأرجح أن حواراً حامياً وخصباً قد دار بين آخرين مجهولين لنا حول مسألة قتل كليبر، حواراً عنيفاً وعميقاً.. لعل تيارات عديدة قد إشتركت فيه"[1].

وهو يفند الآراء كلها ويستشهد على رأيه ذاته بما جاء على لسان سليمان الحلبى نفسه فى التحقيق الذى أجرى معه فى أثناء تعذيبهم له "على طريقة أهل البلد" - بتعبير الجبرتى-.

حيث أعترف أنه أطلع أربعة أصدقاء مجاورين على ما ينوى عمله، ثم أكد للمحققين أن أصدقاء أثنوه عن عزمه ونهووه عن مشروعه.

ويستخلص الفريد فرج من هذا رأياً يدعم وجهة نظره فى أن المسألة تشكل ظاهرة إجتماعية حيث يرى أنه "ما دام قد دار سؤال وجواب بين خمسة أشخاص فى أروقة مسجد وجامعة تجيش بالمقاومة، فلابد أن القضية تجاوزت أيضاً حد الإستفهام إلى طلب الفتوى".

إن المسألة عند الفريد فرج ليست مجرد إعادة عرض لحادثة قتل سليمان الحلبى للجنرال كليبر، أى مجرد قتل شاب عربى لقائد فرنسى، كما أنها ليست مجرد تصوير لحادث وقع من شخصية عانت، ودار بينها وبين صوتها الداخلى صراع نفسى، ولكن "الحلبى" رمز المقاومة الشعبية المتمثلة فى الأزهر - الذى كان محرك الصراع الوطنى آنذاك - يواجه رمز الإستعمار الفرنسى:(كليبر) وهو ما توصل إليه الفريد فرج، حيث قال: إن أية محكمة حرب عادلة كانت لتدين الجنرال بأنه ارتكب

---

(1)الفريد فرج، مقدمته لمسرحية سليمان الحلبى، المصدر نفسه.

خلال تصديه للثورة المصرية مذابح رهيبة ثم فرض غرامات بمقادير خرافية بقصد التنكيل بالناس وإذلالهم حتى الموت جوعاً أو الإنتحار.

إن الفريد فرج بتوكيده على ان المسألة هى موقف سياسى جماعى ضد الفرنسيين إنما يعالج فى مسرحيته تلك ظاهرة إجتماعية ممثلة فى شخصيتى: (سليمان، كليبر) وسليمان ليس قاتلا له ثأر. ولا هو قاتل مأجور. كما سجل المحقق الفرنسى آنذاك وتبعه الجبرتى فى ذلك .

إن الحادثة لا تدخل فى إطار حوادث الإغتيال السياسى، لأن القاتل لا يمثل فكراً وطنياً مضاداً لفكر وطنى آخر، ولكنه يمثل الفكر الوطنى المقاوم للفكر الأجنبى الغازى بقوة السلاح والدمار. لذا فما فعله سليمان الحلبى هو من وجهة نظر الفريد فرج، كما هو واضح من عرضه للأساس النظرى لمؤلفه المسرحى ذاك، هو نوع من المقاومة المسلحة المشروعة، هو موقف نضال فردى يعبر عن روح النضال الوطنى الجماعى، وتهيج وطنى فردى، وهو بديل عن التهيج الوطنى الجماعى، إذ يحل نفسه محله، حالة غياب العمل الجماعى أو غياب حدته وتنظيماته.

توكيد الاستخلاص :

إذا فما حدث ليس واقعة شخص ما قد قضى على شخص آخر قد كان عدواً له؛ فكليبر لم يكن عدواً شخصياً لسليمان الحلبى، ولكنه عدو أمة سليمان الحلبى بأسرها. لذلك فقد كان سليمان الحلبى تجسيداً لفكرة المقاومة الوطنية فى لون من ألوانها، تلك المقاومة التى من مهامها السعى لإنهاء الغزو المسلح إنهاء عملياً، ومن ثم إبطال فكرة العدوان المسلح بهدف الإستعمار من أساسها. وقد قام سليمان الحلبى مقام أمته فى التصدى لرمز هذا الغزو وهو كليبر، قام به نيابة عن أمته وأمنها من تلقاء نفسه، تماما كما قام كليبر مقام أمته فى محاولة تجسيد آمالها بإنشاء امبراطورية تسيطر على العالم الشرقى. فكلاهما كان نائباً عن أمته سليمان دون تكليف من أمته، وقام مقام أمته دون طلب مباشر منها بعكس كليبر الذى حمل تكليف أمته بغزو وطننا .

لذلك أقول إن الفريد فرج يعالج فى هذه المسرحية ظاهرة إجتماعية (سياسية) ولا يعالج شخصية. ولئن برز دور الشخصية فذلك نابع من مقدرة الكاتب

نفسه على صياغة ما يريد من خلال ما تعود المزاج العربى على قبوله، وهو فكرة الشخص الفرد المحرك للأمور: (مركزية القرار والفعل) فلقد كان سليمان الحلبى من جهة نظر الفريد فرج "إجابة شافية على أول تحديات الإستعمار الأوربى للشرق فى عصرنا الحديث"[1].

ولاشك أن اقتباس الفريد فرج لفقرة من خطب الزعيم جمال عبد الناصر ليختتم بها هذه المقدمة النظرية تأكيد على أنه يعيد عرض واقعة تاريخية، لينظر فيها الإنسان المعاصر او يعيد النظر فيما دونته كتب التاريخ والمدونات الرسمية، ليكسب رأياً جديداً يتبنى وجهة نظر الكاتب ووجهة نظر عبد الناصر نفسه الذى يقول فى ميثاق العمل الوطنى: "لم تكن الحملة الفرنسية على مصر فى مطلع القرن التاسع عشر هى التى صنعت اليقظة المصرية فى ذلك الوقت – كما يقول بعض المؤرخين – فإن الحملة الفرنسية حين جاءت إلى مصر وجدت الأزهر يموج بتيارات جديدة تتعدى جدرانه إلى الحياة فى مصر كلها"[2].

وإذ انتهينا إلى أن مسرحية (سليمان الحلبى) ليست مسرحية (الشخصية) تبعاً للإعتبارات التى سقتها، وإنما هى مسرحية (الظاهرة الإجتماعية التاريخية) فإننا قد حسبناها على الإتجاه الملحمى، ذلك الذى يعيد عرض الواقعه التاريخية ليضعها فى متناول المنظور النقدى المعاصر[3] – وهو ما يعرف عند بريشت بظاهرة (التأرخة) وهى: إسترجاع حادثة تاريخية وإعادة عرضها على المسرح عرضاً حيادياً بوساطة "عنصر التغريب" الذى هو بمثابة الفاصل بين التأثير المباشر لمجتمع المنصة (العرض) وتأثر مجتمع قاعة العرض تأثراً وجدانياً، مما يتيح للعقل فرصة إتخاذ القرار والوقوف عند حكم أو موقف محدد يكون فيه المتلقى مع أو ضد طرف من أطراف الصراع الذى عرض عليه.

وحيث يصل الباحث المسرحى إلى هذه النقطة الجوهرية يكون قد تخلص من حيرته إذ وضحت أمامه أدوات القياس، حيث يحلل تلك المسرحية تحليلاً يستند إلى الشخصية المحورية (سليمان الحلبى) بوصفها تعبيراً عن (ذات إنسانية فردية) من

---

(1) الفريد فرج، مقدمة المسرحية نفسها، ص٢٠.

(2) ميثاق العمل الوطنى.

(3) راجع : برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ترجمة: جميل نصيف، بيروت، دار المعرفة، د/ت

ناحيه وبوصفها تعبيراً عن (ظاهرة إجتماعيـة تاريخيـة) من جهة ثانيـة على اعتبار أن هذا الإزدواج او الجمع بين البعد الذاتى للشخصية والبعد التاريخى الذى يتمثل فى طبيعة الفكر الوطنى فى فترة تاريخية هى عصر الحدث على المستوى التاريخى وتفاعلاتـه الفكريـة والإجتماعيـة والسياسـية والوطنيـة. علـى هـذا يقيـس البـاحث المسرحى نص هذه المسرحية وفق منهج القياس الأرسطى ومنهج القياس الملحمـى البريشتى، للنظر فى حادثه قتل سليمان لكليبر بوصفه نائباً عن حركة وطنية وللحادثة بوصفها معـادلاً موضوعياً لثقافة إسلامية فـى مواجهة معادل موضوعى لثقافة غربيـة غازية ممثلة فى كليبر. على أن الباحث إذا انتهى من ذلك فى النص وقع فـى حيرة من نـوع مختلف إذ أن المقاييس المنهجية التى تصلح للنص المسرحى لا تصلح للعرض المسرحى الذى يتغير من تناول إلى تناول آخر حيث القياس يصلح مع ما هو ثابت ومستقر.فإذا كان النص المسرحى مستقراً فى كتاب فإن العرض المسرحى لا يعرف الإستقرار لأنه تفاعل حى ومتجدد من يوم إلى يـوم آخر، ومن رؤية إخراجيـة إلى أخرى ومن أداءإلى اداء آخر.

لذلك فإن الباحث المسرحى يقف طويلاً أمام العرض المسرحى فى حيرة البحث عن منهج علمى للقياس ما بين أطر العلم المعيارى والعلم التطبيقى والعلم الوصفى. ولاسبيل إلى انهاء هذه الحيرة إلا بالتوصل إلى منهج يجمع بين عناصر من تلك العلوم مع إستخدام المنهج الإحصائى خلال الإستطلاع أو الإستبيان فى قياس الأثر الذى ينتج عن عدد من العروض وإستنتاج متوسط يتخذ من مجموع الإستبيانات للحصول على نتيجة يمكن الوثوق بها واعتبارها فيصلاً أو حداً أو قانوناً فى هذا الشأن.

إخضـاع المسـرح للعلـم

مع كل ما تقدم ، هل يمكن أن تعد مثل هذه المحاولة لوضع منهج أو أساس نظرى سابق على تجسيد إبداع فنى مسرحى، كافية لإخضاع المسرح للعلم؟

يرى شوقى ضيف أن المذاهب الأدبية بمثابة قوانين للعمل الأدبى. إذ يقـول: "ينبغى أن نعرف أن المذاهب الفنية فى الأدب تقوم مقام النظريـات تـرّد طائفة كبيرة من الظواهر إلى مبدأ كلى يفسرها جميعاً بحيث لا تفلت منه ظاهرة

كذلك الشأن فى المذهب الأدبى فهو يجمع طائفة من الظواهر والخصائص عن طريق إستقراء النصوص واستخدامها فى دقة[1].

ولكن لماذا لا نجرب قانوناً علمياً أو أكثر من قوانين الطبيعة على المسرح؟ وهو قانون يحدد طبيعة مفهوم القوة ويضبط عناصرها.

لقد استند علم الطبيعة فى تحديد مفهوم القوة إلى ما حدده اسحق نيوتن (١٦٤٢-١٧٢٧م)[2]: (القوة تعادل الكتلة مضروبة فى ضغف سرعتها). ق = ك × س.

وإذا كان لكل مادة فى الوجود كتلة. فإن لكل كتلة قوتها الخاصة بها، على أساس أن لكل كتلة قوة تكون نابعة من حاصل ضرب هذه الكتلة فى ضعف سرعتها. وهذا يظهر فى الحركة الدائبة للكتلة.

وإذا كانت الكلمة كتلة تشغل حيزاً فى الزمن حينما تلفظ؛ فيكون مكمن قوتها ناتجاً عن الزمن المستغرق فى لفظها مضافاً إليه الدافع من وراء لفظها، فالزمن فى اللفظ يتحدد بالدافع إليه، وبهما معاً يتحدد التعبير المؤثر أو التعبير الساحر أو الجذاب أو القوى.

والحوار فى النص المسرحى يشكل الكتلة. فإذا ضرب فى سرعة تجسيده بالصوت والصورة التى تحددها دوافع الأداء بالإضافة إلى سرعة إستقباله؛ حصلنا على مدى تأثيره أو قوته المؤثرة .

وإننا إذ نحدد الكتلة بالحوار دون الشخصية أو دون الحدث فذلك لأن الحوار هو الذى يبرز الشخصية ويعبر عنها ويكشفها ويطورها، ويوضح جوانبها وعلاقاتها ودوافعها وأهدافها وهو الذى ينمى الحدث ويكثفه ويلخصه ويربطه بغيره من الأحداث.

إن الأداء الصوتى والحركى إذن هو بمثابة الطاقة التى تمد المسرحية بالحركة وتأثير الحوار يتحقق بمدة تجسيد الممثل القائم على أدائه لذلك الحوار

---

(١) شوقى ضيف. البحث الأدبى، نفسه.

(٢)جون والتون. ستة من علماء الطبيعة - ترجمة أمين محمود الشريف، الألف كتاب (١٧٠) القاهرة، وزارة التربية والتعليم، دار نهضة مصر ١٩٥٨ص ٤٠.

والتجسيد يختلف مدى تأثيره من ممثل إلى آخر تبعاً للطاقة النابعة من موهبته واعتماده عليها فحسب. أو إعتماده على موهبة ودراسة وهنا تكمن حيرة الباحث في قياس ذلك التجسيد الأدائي للحوار ومن ثم ضبطه.

وإذا اعتبرنا المسرحية كتلة فإن تغيرها من النص إلى العرض يتحقق بقدر ما يبذله الأداء في تحريكها من النص إلى العرض في اتجاه مشاعر الجمهور وإدراكه. وإينشتين يقرر" أن تغير كتلة الجسم مرتبطة كل الارتباط بالشغل المبذول عليه، ويتناسب هذا التغير تناسباً طردياً مع مقدار الشغل اللازم لاكتساب حركة الجسم"[1].

حيرة الباحث المسرحي
أمام قياس الأداء في فن الممثل

الممثل والخبرة النظرية :

إن المفاهيم النظرية في فن الممثل على تنوعها وأهميتها يجب أن تكون مجرد دليل عمل، أو مرشد، لأنها نتاج تجربة، لها جوانب مضت ولم تعد قابله للوجود في ظرف غير الظرف الذى استنتجت منه. ولأن التنظير وقفة نهائية عند نشاط تم وانقضى، والحاجة إلى الرجوع إليه مهمة تتمثل في إكتساب خبرة، وفي إيجاد تفسير لظاهرة مشابهة، ولقياس بعض جوانب الأداء، فهذا خاص بالنسبة للناقد. ولكن الممثل الدارس لا يعود إلى المفاهيم النظرية إذا أصبحت في دمه وفي حسه وفي وعيه؛ ثم إستحالت إلى اللاوعي، فهي لاتظهر إلا مختفية وراء ذاكرته الإنفعالية والتخيلية التى يستدعيها عند تمثيل موقف درامي، ليس بوصفها نظرية ولكن بوصفها وعياً بما سيقدم على تمثيله؛ فكأن النظرية تظهر من خلف تجربته العملية. فكلما كان وعيه النظرى بمدارس التمثيل وإتجاهاتها وطرائقها متجدداً ومتواصلاً كان تميزه الأدائي وكان حضوره المتميز.

---

(١) محمد عبد الرحمن مرحبا، إينشتين والنظرية النسبية، ط.٦، بيروت، دار القلم، ١٩٧٢ ص١٨٨.

تأسيساً على ماتقدم يمكن القول إن المفهوم النظرى يشكل وحدة القياس النوعى فى كل مجال من المجالات البحثية باعتباره فرضاً.

وإذا كان القياس يجرى على ما ثبت واستقر فى نص أو فى شكل يقع تحت بصر الناقد المنهجى أو الباحث؛ بحيثٍ تسهل عليه إستعادته والوقوف عنده عنصراً فعنصراً ومن ثم نمكنه من حصره وضبطه؛ فإن التمثيل فن زمانى يصعب ضبط معطياته على نحو ما تضبط معطيات العمل الأدبى فى نص القصة أو فى الشعر، أو النص المسرحى وفق مقاييس يستنبطها الناقد من النص نفسه، ذلك لأن النص قد انتهى بين ضفتى كتاب الأم الأداء المتغير تبعاً لكل مرة يعرض فيها النص .

حتى الإخراج المسرحى يمكن ضبط معطياته، وقياسها؛ إذ هو ينطلق من نص المؤلف مترجماً أو مفسراً أو خالقاً، من خلال جهود الإخراج الإبداعيه وفق أسس نظرية تنبنى عليها رؤية المخرج إلا أن فنون الأداء: (التمثيل والغناء والرقص) لا تنضبط تحت قياس دقيق، ثابت، تبعاً لارتباطهما بتفاوت الأداء، من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى، ومن مكان إلى مكان آخر، ومن حالة مزاجية إلى حالة مزاجية أخرى، ومن جمهور إلى جمهور آخر. إلى جانب أن هذه الفنون الأدائية لا يمكن القول بأنها تقع تحت بصر الناقد وتحت يده ما لم تسجل على شريط يتمكن الناقد عن طريق إدارته وإيقافه وإرجاع فقراته وعناصره حسبما يريد ليتمكن من تحليل عناصره. والأداء بذلك لا يعد مسرحاً لأنه نقل بوسيط لأن المسرح فن الاداء الحاضر. وهنا تبرز أمام الباحث إشكالية جديدة تصيبه بالحيرة.

ولقد شكلت تلك الصعوبات عائقاً أمام حركة النقد التى تستهدف فن التمثيل والتعبير الحركى البحت مما يتحتم وجود مفاهيم نظرية تحكم قياس المنطلقات الشكلية والموضوعية للتعبير التمثيلى فى المسرح. وعلى الرغم مما تثيره تخوفات المخرج المسرحى العالمى (بيتر بروك) بشأن النظرية، حيث قال: " حين تصاغ النظرية فى كلمات تتفتح الأبواب أمام الخلط والتشويش"[1].إلا أن النظرية

---

[1] بيتر بروك، المساحة الفارغة، (عن المسرح الخشن) ت. فاروق عبد القادر، القاهرة س.كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال ١٩٨٦.

مطلوبة فى البحث وهى لا تصاغ إلا فى كلمات مكتوبة. ومما لاشك فيه أن الخلط والتشويش ناتج عن غياب النظرية وليس العكس. وليس أدل على ذلك فى مجال قياس جهود الممثل أفضل من إنتاج قسطنطين ستانيسلافسكى النظرى فى مجال التمثيل، بوصفه العمود الفقرى فى ربط فن الممثل بالمنهج العلمى. ولإمكان ضبط الأداء التمثيلى فيه بعد حصره وتصنيفه وضبطه. "فبعد التأكيدات الساذجة جداً بأن الشئ الرئيسى فى المسرح هو فكرة المؤلف ذات المغزى العميق، وإدعاءات المصمم الساذجة الخالية من الأفكار، وتجاوزات المخرج المهيمنة أيضاً، بعد كل ذلك ظهر فجأة وبوضوح أن الشئ الرئيسى فى المسرح كما كان دائماً وكما هو كائن، وكما سيكون هو الممثل"[1].

لذلك فإن الوقوف المنهجى أمام فن الممثل فيما قبل التمثيل وفيما بعده هى مهمة بحثية لا يقوم فن التمثيل أو يبعث دونها كما لا يولد فن المسرح بدون الممثل.

والحفاظ على فن التمثيل ينطلق من إمداده بالدماء وذلك لا يتحقق بغير الدراسة النظرية لهذا الفن كشفاً عن تعبير الممثل فى فرديته وتفرده.

التعبير التمثيلى بين الفردية والتفرد:

فى رأى رادلوف[2] أن ما يفرق بين الممثل المعتمد على موهبته فحسب والممثل المعتمد على الموهبه والخبرة هو أن الثانى يستشعر الدافع ويتحسس إنعكاساته ليسلم التعبير المناسب للموقف الدرامى، فى حين أن الممثل الدارس لا يقف عند حدود استشعار الدافع ومجرد تحسس إنعكاساته عليه فحسب، ولكنه يعلم تمام العلم بطبيعة الدافع أو الباعث على الفعل الدرامى للشخصية التى سيؤديها، كما يعلم بمصادر إنعكاساتها على أجهزته الشعورية والإدراكية والحركية، وكيفية صدور هذه الإنعكاسات أو ترجمتها إلى تعبير تمثيلى، قبل أن يجسدها تمثيلاً مع علمه

---

(2) عن سيرجى رادلوف "حول العناصر الصرفة لفن الممثل" (الفنون) ترجمه بتصرف سليم بركات الثامن/أيار١٩٧٩، عمان، وزارة الشباب والثقافة ١٩٧٩ ص٦٥.

بفروق بين أنواع الاداء من مدرسة إلى مدرسة أخرى. وكيف يطبق هو نفسه ذلك، وأى تعبير منها سوف يتخيره، ولماذا يتخيره.

غير أن الممثل الموهوب - ليس إلا - فقليلاً مما يصيب التعبير عن الموقف الذى تصدّى لتجسيده. والممثل الدارس أو المسلح بنظريات التمثيل أو بالمفاهيم النظرية فى علوم الحياة والكون والطبيعة، والتعبير فيستطيع تمثيل دور فى المدرسة الواقعية التى تعنى بتجسيد الواقع من وجهة نظر الفنان نفسه، إذ هى عمل فنى مجسد يضعك أمام الواقع - كما يجب أن يكون من وجهه نظر الفنان - كما يستطيع أن يمثل دوراً فى المدرسة الطبيعية، حيث تكون تصويراً فنياً لجوانب طبيعية فى حياة الإنسان ونشاطاته اليومية. كما يستطيع تمثيل دور فى المسرح الفكرى الوجودى أو الملحمى؛ إنطلاقا من فهمه للطبيعة الخاصة بكل منبع من منابع كل مدرسة على حده.

وما كان مثل هذا الفهم متاحاً له مالم يتسلح بالدراسة النظرية التى تنهض على أكتاف تحليل الدور المسرحى، وتشريح عناصره.

ولاشك أن التوجه نحو الدراسة النظرية السابقة على أداء دور مسرحى هى التى تصنع فردية التعبير وتفرده عند الممثل. فالفنان الممثل بوصفه فرداً فى تكوين ما على خشبة المسرح فى موقف درامى يكون متقيداً بالإطار العام لهذا الموقف، ويكون متحرراً فى التفاصيل التى عليه أن يملأ بها هذا الإطار بالتعبيرات المناسبة التى يستلهمها من فهمه لطبيعة الدور ولطبيعة الموقف، ومن ذاتيته هو نفسه.

إذا فهو مقيد بالإطار العام للحركة التى رسمها له المخرج فى التكوين نفسه ولكنه متحرر فى وضع التفصيلات الذاتية التى تمده بها خبرته الشخصية، وفهمه للشخصية نفسها، ولفنية جذب المتفرج بما لا يشذ عن طبيعة الدور الذى يقوم على تمثيله فى إطار الموقف الدرامى الذى هو جزء منه، جزء له خاصيته وذاتيته وله عموميته التى يشترك فيها مع غيره من الأدوار الأخرى فى المشهد نفسه.

وتعمل ذاتيته على خلق تعبير حركى منفرد بينما تعمل هذه الذاتية نفسها حالة توحدها مع كل تعبير حركى آخر منفرد ومشارك لها فى الحدث ذاته على صنع حالة التفرد فى التعبير التمثيلى.

إذا فالقيد قائم فى مشاركة الممثل فى التكوين الحركى (الصورة الحركية التعبيرية الجماعية). والتكوين قائم فى عدم إظهار الفردية لدى الممثل بما لا يخل بالإطار العام لذلك التكوين. والتحرر يكون فى إظهار التفرد فى التعبير عن أخص خصائص الشخصية فى إطار موقفها الدرامى، وفى التنظيم الدقيق للحظات السكون ولحظات الحركة، ولحظات الصمت ولحظات الكلام فى التعبير الواحد. وهى مهمة إذا تركت للمخرج منفرداً تراجع التعبير المتفرد لدى الممثل. وإذا دقق الممثل وعانى من أجل ضبطها بنفسه مع نفسه بما يحقق الحدود المسرحية حقق حالة التفرد فى أدائه التعبيرى.

وإذا كانت اللغة فى المسرح بصرية سمعية - وهذا ما يعنى الوسيط الأول بينها وبين الجمهور هو الممثل - فإن مهمة تحقيق التكثيف والتركيز والبعد عن التعقيد أواللف والدوران والإستطراد والتطويل والتراكيب والتداخلات - وكلها عناصر موظفة فى لغة التعبير اللغوى فى الصوت وفى الحركة كلها - مهمة يأخذها الممثل على عاتقه عبر عدد من التعبيرات التى يشترك فيها مع زملائه فى المشهد الواحد، أو فى المسرحية الواحدة.

والتفرد فى الأداء معناه وجود أسلوب خاص بالممثل مغاير لأساليب زملائه.

والمقصود بالأسلوب هنا:

هو الطريقة الخاصة التى يتبعها الممثل فى أداء دوره. وليس المقصود بالأسلوب - هنا - مجموعة العناصر ذات النسق الخاص والناتج عن تراكمات الإنفعال والخبرة من خلال ذاتية الفنان متفاعلاً مع عصره، حيث يكون الأسلوب هو المظاهر المتباينة للإبداع، أى أن الأسلوب فى جوهره عمل لايتعلق بذاته فحسب إذ أنه مرتبط إرتباطاً وثيقاً بماهية

المعرفة والفكر: تلك التى تتشكل عن طريق ملاحظات الممثل لدور الكلمة ووظيفتها فى الصورة الحوارية، ولدور الحركة فى الصورة الحركية للكشف عن مغزى الكلمة ومعناها الخفى، وبذلك لا يكون المقصود بالكلمة هو مجرد الكلمة - كما قلت من قبل - ولكن المقصود هو الفكرة.

إذاً فالأداء التمثيلى بناء متكامل ومتماسك ويؤدى بعضه إلى بعضه. على أن هذا البناء لا يتم دون الإنفعال. ذلك الذى يصنع الذاتيه والتفرد. فالإنفعال أساس فى مجال الفن، فلا تعبير دون إنفعال، ولا إنفعال دون معايشة، ولا معايشة دون فهم لعناصر الحدث الذى يتطلب معايشة الممثل له. ولا تعبير فنى دون خبرة، يقول ستانسلافسكى: "إن فى أعماق كل عملية من عمليات الحصول على مادة إبداعية لعملنا يوجد إنفعال على أن الإحساس لا يستطيع أن يحل محل مقدار كبير من العمل من جانب عقولنا"[1]. إذا فالإنفعال المدرك يحول المادة الخام إلى قيمة درامية.

ومما تقدم يمكننا حصر عدد لا بأس به من المفاهيم النظرية التى لا غنى عنها فى مجال الكتابة البحثية، حيث يؤدى الإلمام بالحدود إلى تعميق الخبرة وتوطيد العملية النقدية وتأصيل منهج البحث. ومن المعروف أن المفاهيم تكون بعيدة عن أى نشأة لنشاط من الأنشطة الإنسانية، وذلك لأنها خلاصة عملية التأمل والبحث للتوصل إلى ماتقره المجتمعات ويؤخذ به كصورة ناضجة لعقل تام، وهو مالن يحدث من غير النضج الكامل. والنضج يتكون عبر مراحل عديدة ودرجات متفاوتة من الممارسة، لذلك نؤكد أن المفاهيم لا تصاحب النشأة الأولى لأى نشاط من الأنشطة لأن المفهوم هو خلاصة عملية التأمل فيما اتخذ شكلاً تاماً ذا مضمون يعتد به، وتقره المجتمعات وتنتفع به، ويلتمسه مفكروها

---

(١) ستانسلافسكى، إعداد الممثل، ت.د محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى، (بيروت، دار النهضة العربية، د/ت) ص١١٥

حين يلتبس أمر من الأمور. وهذا مـــا لــن يحــدث دون نضـــج الحركـــة وصيرورتها إلى إتجاه قائم بذاته يؤثر فى المحيط البيئى.

والنضج لن يتكون دون ممارسة موجهة ومتراكمـــة؛ فالممارســـة دون توجيه وانتشار أسلوبها لا ترتقى إلى حدود الإتجاه، ولا تؤدى إلى خط فكرى معلوم ومقصود فى النشاط النوعى الفنى.

والتوجيه فى مجال المسرح يتم عن طريق الحركة النقدية؛ إذ بدون **النقد الفنى** لا توجد تنمية مسرحية تذكر. والتوجيه يسبق الإبداع الفنـــى ويتخلله أحياناً.

والتوجيه فى فن الممثل يتم عـن طريـق المخـرج فيمـا قبـل التمثيـل. والمخرج لكى يكون موجهاً لابد وأن تكون له خبرة يضيفها إلى خبرة الممثل الـذى يوجهه.

وإلى جانب التوجيه فى فن الممثل وضرورته فهناك ضرورة الإكتشـاف وهـو يتحقق عبر التحليل. فالممثل يكتسب فرديته بالتوجيهات بينما يحقـــق تفـــرده بالإكتشاف. وإكتساب الفردية يتحقق بالموهبة والخبرة، على حين يتحقـــق التفرد عن طريق العلم مرتبطاً بالموهبة والخبرة معاً.

إذا فالممثل - إياً ما كان - موهوباً ومحصناً بالخبرة أم موهوبا ومحصنـاً بالخبـرة والعلم؛ ينطلـق فـى تعبيره الصوتى والجسمى مـن المؤثـر أو الدافـع للفعـل، ومـن إنعكاس هذا الدافع على أجهزته الإدراكية والشعورية والحركية.

ستانسلافسكى والبحث عن منهج للممثل:

ولربما كان هذا ما دعـا ستانسلافسكى إلى تنبيه الممثل فيمـا قبـل التمثيـل إلى ثلاثة أشياء فى صميم فنه وهى:

الانتباه الخارجى:

"وهو الإنتباه الموجه إلى الأشياء المادية التى تقع خارجنا".

الانتباه الداخلى:

"وهو الذى يرتكز فـى أشياء نراهـا ونسمعها ونلمسها، ونشعر بها فى ظروف متخيلة"

الانتباه مصدر الصورة:

"إن مصدر أي صورة متخيلة إنما هو مصدر داخلي ومعنى ذلك إن يحمل ذهبياً إلى مركز نفوسنا"[1].

إذن فلقد اعتمد ستانسلافسكي في وضع منهج يضبط أداء الممثل على الإنتباه إداة القياس في فن الممثل وقسمه إلى جزئين: خارجي وداخلي وأعتبر الإنتباه هو مصدر الصورة في فن التمثيل انطلاقاً من نظرية الدافع أو الباعث تلك التي يمكن عن طريقها تحديد الاداء وضبطه.

معايير قياس الدور المسرحي :

على ما تقدم يمكن ضبط الدور المسرحي : فعلى المستوى النظري والنقدي يقاس الدور تبعاً للعناصر القياسية التي تتدرج تحت مستويين رئيسين هما: ملاءمته ومستواه، وذلك وفق العناصر الفنية الآتية:

- طبيعة الفهم المتلقي للدور في النص: (فهم المخرج – فهم الممثل - فهم المصمم وفهم الجمهور).
- طبيعة فهم المخرج للدور على ضوء رؤيته العامة للنص بعد فهمه وتحليله ورؤيته التجسيدية النظرية.
- طبيعة فهم الممثل للدور على ضوء وجوده في النص ورؤية المخرج له، ومدى اقتناع الممثل به وجهده في محاولة إحلال صوته محل صوت الشخصية وجسمه محل جسمها وانفعالاته محل إنفعالاتها ودوافعه محل دوافعها وعلاقاته محل علاقاتها. (في الاتجاه النفسي لفن الممثل).
- طبيعة الجمهور، وهي متغيرة، وتفرض على أداء الممثل ألواناً من التغيير الجزئي من ليلة إلى أخرى ففرقة مسرحت هاملت[2] مسرحيه، يتضمن نص حوارها وجهة

---

[1] ستانسلافسكي، المصدر السابق نفسه، ص١٠٨ .

[2] نادر عمران، (فرقة مسرحية وجدت مسرحاً لمسرحت هاملت) عرضتها فرقة الفوانيس المسرحية، عمان محطوط ".

نقدية لبعض العادات والمراسيم فإن الممثل وهو الذى يشكل مادة النص فى أداء معبر لا يسعه إلا أن يكون متبنياً لتلك الوجهة:

"سهير: صلى الآن من أجلها (تقضم تفاحة) ويكفيك هذا الحزن حتى لايقترب موعد الصلاة عليك".

وهى لكى تفعل ذلك فإنها تلجأ إلى مزج طريقتين للأداء: أداء نصفه الأول "معايشة" ونصفه الأخير "تشخيص" حيث تقضم التفاحة، وفى ذلك نقض لما يلائم مطلبها وهو (الصلاة) على من ماتت. فهى إذا تتجه إلى نقد عادة الصلاة على ميت، بتوجيه حركتها وجهة ساخرة لاتناسب قولها، فقضم التفاحة علامة شارحة تعادل قضم الموت لحياة إنسانية والدلالة أن ما انتهى فقد انتهى وذلك مطابق للمثل الصعيدى المصرى (جزرة وقضمها جحش) والهدف هو صنع الحياد بالتبعيد أو التغريب البريشتى المعروف. غير أن هذه اللاملاءمة تناسب الاتجاه الملحمى التغريبى فلا يجب قياس آخر - هنا - غير مأخوذ عن المفاهيم النقدية لنظرية التغريب البرشتية.

الفصل الرابع

مناهج البحث فى النص المسرحى

تطبيقات على نص مسرحى

أولاً : بين هاملت ومنهج البحث عن الحقيقة

ثانياً : عطيل وخطوات تغييب الحقيقة



بقدر ما تعد شخصية هاملت[1] شخصية باحثة عن الحقيقة وفق المنهج العلمي وبالكيفية نفسها التي يلتزمها العلماء والقضاة بخطواتهم المثابرة والدؤوبة، فإن شخصية عطيل[2] تقف على النقيض من ذلك.

وتنطبق صفات الباحث العلمي وخطوات المنهج العلمي كلها على شخصية هاملت حيث تستوقفه غرابة موقف أمه بزواجها من عمه بعد شهر أو اكثر من موت أبيه فينطلق مع دهشته متسائلاً عن الأسباب، متشككاً في الأمر مرتاباً في أمه وفي عمه، مفترضاً وجود فسق في المسألة كلها.

أولاً: خطوات هاملت البحثية

وتتضح خطوات هاملت في البحث عن الحقيقة الغائبةعلى النحو الآتي:

- الدهشة من سرعة زواج أمه من عمه بعد رحيل الأب.
- **الشك** في علاقة زواج عمه من أمه الملكة بعد مرور شهرين من موت أبيه.
- التحري عن طبيعة العلاقة بالملاحظة والشهود.
- عجز مظاهر الشئ عن إقناعه بحقيقة ذلك الشئ لعدم اكتفائه بظاهر معطيات الملاحظة.
- إفتراض الأسباب لسرعة زواج أمه من عمه بعد موت أبيه بشهرين.
- الجرى وراء تحقيق الفرض وإثباته إنطلاقاً من الحدس أو التنبؤ.
- الملاحظة الدقيقة لما يدور حوله في القصر خاصة من عمه ومن أمه والإنقطاع لتحقيق ذلك.
- إختبار صحة الفرض.
- عدم الإكتفاء بالصدفة مع أهمية دورها في الكشف عن الحقيقة.
- التجرد في الحكم على المعلومة التي وصلته عن ظهور شبح والده ومناقشه الأدلة والشهود.

---

(1) شكسبير، هاملت، ت. د. جبرا إبراهيم جبرا، روايات الهلال ٢٥٤، القاهرة، مؤسسة دار الهلال فبراير ١٩٧٠ - ذو الحجة ١٣٨٩.

(2) شكسبير، عطيل، سلسلة من المسرح العالمي الكويتي ع ١٠٣ - إبريل ١٩٨٧.

- المشاهدة والسماع لمزيد من التأكد من صحة المعلومة.
- مراجعة الشاهد مرة أولية ثم مرة ثانية ومراجعة النتيجة فى كل مرة ومقارنة النتيجتين للخلوص إلى النتيجة نفسها إثباتاً للفرض "أو لنتيجة مغايرة نفياً له ومن ثم تغييره.
- التحقق عن طريق المناقشة والمزيد منها زيادة فى التثبتّ.
- توظيف المنهج التجريبى فى خطوات المعاينة وتعامله المباشر مع المصدر.
- عدم التسرع فى إعلان نتيجة ما توصل إليها بحثه وتحريه قبل التيقن من صحة فروضه وشواهده ونتائج تجاربه وملاحظاته.
- المراجعة النهائية للنتائج التى توصل إليها بحثه.

لقد فعل هاملت كل هذه الخطوات وصولاً إلى حقيقة الأمر الذى استوقفه وانقطع عن كل شئ فى سبيل كشفه وتوكيد مصداقية حدسه.

فى تأصيل ملاحظاتنا حول منهج هاملت بين الاستقراء والاستنتاج :

نحن فى هذا المبحث نتوقف عند الشواهد لتأصيل ما أشرنا إليه حول علمية الخطوات البحثية التى اتبعها هاملت ومنهجيته فى البحث عن الحقيقة الغائبة حيث أوقفه شكه فيما ظهر له من أمر أمه وعمه السريع.

هاملت بين موقفه من الكون ونظرته المندهشة وأدوات بحثه عن الحقيقة

للباحث صفات منها :

- موقفه من الكون.
- قدرته على تجميع الحقائق .
- بناء الفروض .
- تنظيم الحقائق تنظيماً منطقياً .
- القيام بتجارب اختبار تلك الفروض .

- تقدير الحقائق وطرق تفسيرها والتنبؤ بها.

وهاملت يجمع المعلومات ويحللها ويعللها بالفرض مرة وبالتجربة مرة أخرى ثم يستخلص علاقات فيما بين يديه من معلومات مستعيناً بالحياد والمثابرة والتأصيل عن طريق الشواهد، والإستنتاجات الواقعية. وإذا كان الباحث العلمي ملزما بعدد من الخطوات تتمثل في "إدراك أمر ما إدراكاً كلياً ببيانات وحقائق على هيئة وحدات ثابتة ومعروفة جيداً"[1] وإذا كان الباحث صاحب موقف من الكون أو من الظاهرة التي يجدها محيرة له فإن لهاملت موقفاً من الكون شأنه في ذلك شأن الفلاسفة وإن لم يكن فيلسوفاً وشأن العلماء وإن لم يكن عالماً ولكن له منهجهم ونظرتهم المندهشة وأدواتهم البحثية:

"هاملت: آه ياليت هذا الجسد الصلد يذوب
وينحل قطرات من ندى،
ياليت الأزلي لم يضع شريعته
ضد قتل الذات. رباه، رباه
ما أشد ما تبدو لي عادات الدنيا هذه
مضنية، عتيقه، فاهية، لا نفع منها
ألا تباً لها، تباً تباً لها! إنها لحديقة لم تعشب،
شاخت وبرزت، لا يملؤها إلا كل مخشوشن نتنت رائحته"[2]

وإذا كان على الباحث أن يثير عدداً من الأسئلة التي يطرحها على نفسه (أولاً) في خضم تفكيره المندهش بازاء ما توقف أمامه متحيراً، فإن هاملت يطرح هذه التساؤلات بينه وبين نفسه:

"أهكذا تنتهي الأمور – لم يمر على موته شهران
بل أقل من شهرين، أقل من شهرين،

---

(1) ماجنوس بيك، حدود العلم، ترجمة حسين عبد العزيز بدر، سلسلة الألف كتاب ٦٧٨، القاهرة، وزارة التعليم العالي، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ١٩٦٨ ص ١٤١.

(2) شكسبير، هاملت، نفسه، ص ٣٣.

ملك رائع، إذا قيس بهذا" [1]

"يأأرض، ياسماء!

أمحتوم على أن أتذكر؟ "

وهو يضع إجابة مفترضة - فرضاً أقرب إلى المنطق بعد أن يمحص الفكر في مسلكها:

"شهر مضى. ولم يعتق بعد ذلك الحذاء

الذى مشت به وراء جثمان أبى"[2]

"إن وحشاً يعوزه العقل ليجد مدة أطول -

تزوجت عمى، أخا أبى: وإن لم يشبه أبى

إلا بقدر ما أشبه أنا هرقل : شهر واحد،

لم يكف فيه ملمح دمعها الأثيم بعد

عن تحمير عينيها المعذبتين، وتزوجت"[3]

فهذه الدهشة القائمة التى تلح على هاملت - ذلك المفكر الذى اتخذ من الكون موقفاً - بالتساؤلات تملى عليه إجابة مفترضة عن تساؤلاته بازاء ملاحظته لما هو قائم فى البلاط بعد مرور شهر أو شهرين على موت أبيه. لقد افترض علاقة آثمة بين أمه وعمه وهو افتراض منطقى:

"هاملت: ألا أيتها العجلة الفاسقة، ترفعين بمثل هذه السرعة،الأشرعة الزانية"[4]

هو إذن يشبه الدوافع الخفية بعجلة الفسق.

وإذا كان الباحث العلمى يتحقق من صحة فرضه، فإن هاملت أيضاً يتحقق من صحة فرضه الأول بإقامة فرض ثان؛ عندما يلاحظ حضورصديقه هوراشيو إلى قلعة "ألسينور" حيث هو نفسه قصر الملك عم هاملت وزوج أمه بعد موت أبيه:

"هوراشيو : جئت ياسيدى لأحضر جنازة أبيك.

---

(1) المصدر نفسه، ص٣٣.

(2) نفسه، والصفحة ذاتها.

(3) نفسه ص ٣٤.

(4) المصدر نفسه والصفحة.

هاملت : أرجوك يازميل الدراسة ألا تهزأ بي أظن أنك جئت لترى زفاف أمي "[1]

فهذا افتراض ثان بهدف اجراء إختبار أولي للفرض الأول:

"هوراشيو : حقاً، عقب الزفاف. الجنازة بسرعة ياسيدى" [2]

إذا فقد صدق الفرض الأول وتأصلت مصداقيته بمؤازرة الفرض الثانى له وبذلك تحقق لهاملت الصدق المبدئي لفرضه، وكذلك تحققت مقدرة هذا الفرض على التنبؤ؛ حيث طابق إستنتاجه فرضه.

هاملت وشخصية الباحث

-إن لهاملت موقفاً من الكون وذلك يطابق شخصية الباحث :

" ياليت الأزلى لم يضع شريعته
ضد قتل الذات. رباه، رباه
ما أشد ما تبدو لى عادات الدنيا هذه
مضنية، عتيقه، فاهية، لا نفع منها"

-عجز مظاهر الشئ عن إقناعه بحقيقة ذلك الشئ وهاملت له صفة الباحث هنا :

"إن فى نفسى ما يعجز عنه كل مظهر"

-دهشته إزاء كل غريب أو غير معلوم ومثير للتساؤل وهى صفة الباحث :

" شهر مضى، ولم يعتق بعد ذلك الحذاء
الذى مشت به وراء جثمان أبى"

-قدرته على وضع الفرض وهى من أهم خصائص الباحث :

"ألا أيتها العجلة الفاسقة، ترفعين
بمثل هذه السرعة، الأشرعة الزانية"

---

(1) نفسه، ص ٣٥.

(2) نفسه. الصفحة نفسها.

فالدهشة جعلته يفترض سبباً للمظهر الذى لاحظه على أمه وعمه. عندما لم يتلمس سبباً منطقياً مقبولاً فى الواقع الذى ظهر فيه حال أمه وعمه. لقد افترض وقوع جريمة الزنا بينهما، حيث شك فى دوافع كل من الأم والعم، ومن ثم واقعة موت أبيه. وما فجرّ ذلك كله سوى شكه فى مظهر الشئ واقتناعه بعجز ذلك المظهر عن إبراز حقيقته. فالإرتباط السريع بالزواج بين أمه وعمه يخفى وراءه حقيقة ما وجب عليه البحث عنها.

وهنا تبدأ الإشكالية أمام هاملت، وتندفع التساؤلات فى ذهنه وتبرز له الفروض كالإجابات أو نماذج الإجابات على تساؤلاته فى سبيل الكشف عن المسببات، وصولاً إلى إجابات حقيقية وصحيحه، إجابات نهائية شافية ومؤكدة بالأدلة الحقيقية المدعمة بالشواهد الصحاح حول موت والده. لذلك افترض وجود عجلة فسق ارتبطت بموت أبيه ودارت بأطراف آخرين، لمّا لاحظ تناقض الواقع المعيش من أمه وعمه ما بين الحزن فى الظاهر على موت أبيه (حزن أمه وعمه ظاهرياً) والإرتباط السريع والمتعجل بزواجهما!!

إن تناقض الظاهرة يستوقف الناظر إليها نظرة تدقيق وملاحظة وإندهاش، وشك يفضى إلى التساؤل حول أسباب ذلك التناقض فى الظاهرة. وذلك يستدعى الفرض، لغياب الإجابة أو التباسها وغموضها، لذلك افترض هاملت وجود دائرة تدور بالفسق، حيث شبه الدوافع الخفية للأم وللعم بعجلة الفسق إستناداً إلى ظاهر فعلهما(زواج أمه من عمه بعد شهر واحد أو يزيد من موت أبيه) وهو فى تشبيهه لذلك المظهر وتوقيت حدوثه إنما افترض سبباً:
(شبهة الزنا بينهما) عندما وصف واقعة الزواج نفسها بـ (الأشرعة الزانية) التى ارتفعت سريعاً.

-قدرته على إثبات فرضه (وتلك أهم مميزات الباحث تملكها هاملت) :

"هوراشيو : جئت ياسيدى لأحضر جنازة أبيك.
هاملت : أرجوك يازميل الدراسة ألاّ تهزأ بى.

أظن أنك جئت لترى زفاف أمي"[1]

إن الملاحظ لكلمة (أظن) يتأكد من أن الفرض الأول الذى افترضه (هاملت) فى حيرته الباحثة عن الحقيقة يطرح عليه فرضاً ثانياً بهدف إجراء إختبار أوليَ للفرض الأول؛ ذلك أن الفرض الأول قد قام على تساؤل ذاتى، إذ سأل هاملت نفسه سؤالاً ذهنياً. غير أن السؤال الثانى الذى سأله لهوراشيو كان سؤالاً للغير بهدف الاستدلال على صحة ملاحظة السائل نفسه (هاملت) ليتأكد من أن ملاحظته صحيحة وحقيقية أم لا.

صحة الفرض الأول تأسيساً على صحة الفرض الثانى بإزاء مسألة واحدة :

لقد تحقق الصدق المبدئى لفرضه الأول، تأسيساً على صحة الفرض الثانى، حيث جاءت ملاحظة الآخر (هوراشيو) مطابقة لملاحظته على مظهر التناقض بين حزن والدته على موت أبيه وزواجها من عمه فى أسرع وقت.

-قدرته على الحدس أو التنبوء وهى أيضاً من أهم خصائص الباحث :

"هاملت : خبز الجنازة قدّم باردا على موائد العرش" [2]

كما يلعب الحدس دوراً مهما فى عمليات البحث العلمى، يلعب الحدس أيضاً دوراً ذا أهمية فى بحث هاملت عن سبل فض الشك الذى دهمه:

"هاملت : أبى – أظن أننى أرى أبى.

هوراشيو : أين ياسيدى ؟

هاملت : فى بصيرتى"[3]

فالحدس أو التنبؤ الذى تلهم به الموهبة كل باحث، مثابر ومعايش لبحثه، هو نفسه الذى ألهم هاملت فأنار بصيرته لوهلة.

الصدفة ودورها فى كشف الحقيقة أمام هاملت :

كثيراً ما تلعب الصدفة دوراً رئيساً فى كشف الحقيقة أمام الباحث وهو الأمر ذاته الذى حدث مع هاملت الحائر أمام تناقض مظهر من المظاهر أفضى به إلى

---

(1) المصدر ذاته، ص ٣٥.

(2) نفسه والصفحة نفسها.

(3) نفسه والصفحة نفسها.

الشك فالتساؤل. ثم افتراض الأسباب والدوافع واختبار صحتها والإمساك بمفتاح المشكلة التى وقف أمامها متحيراً وتفرّغ للنظر فى أمرها:

"هوراشيو : سيدى، أظن أننى رأيته الليلة الماضية.

هاملت : رأيته ؟ من ؟

هوراشيو : أبوك الملك، ياسيدى؟

هاملت : أبى الملك "[١]

-تجرده ومثابرته عند مناقشة الشواهد والأدلة :

إذا كان على الباحث أن يتجرد عند مناقشته للشواهد والأدلة والبراهين على صحة فرضه؛ فإن هوراشيو يطلب من هاملت التجرد فى الحكم على ما يعرضه عليه من قرائن أو شواهد تؤكد ما افترضه هاملت نفسه وأكده هوراشيو واشتركا معاً فى استنتاجه، حول ملاحظة هاملت على تزامن موت والده وزواج أمه الملكة من عمه. وجلوس ذلك العم على عرش البلاد، أو استيلائه عليه؛ ليعطى برهاناً آخر عن طريق شهادة أخرى للحرس. وهى شهادة جماعية، تؤكد صحة فرضه وصدق شكه فى أمه وعمه:

"هوراشيو : خفف من غلوائك لحظة،

وأعرنى أذناً صاغية فأقص عليك

بشهادة هذين السيدين

خبر هذه الأعجوبة"[٢]

ولا شك أن هذا هو الإختبار الثالث للفرض، وفيه حضّ على الإستمرار فى الكشف عن حقيقة الدوافع التى عجّلت بزواج أمه من عمه فور موت أبيه.

-تعويله على الشاهد فى تأصيل صحة الفرض:

وكما يعمل الباحث العلمى على تأصيل المعلومة وتأصيل الفرض بعد اختبار صحته، عبر عدد من المراحل التى يتأكد صدق كل مرحلة منها؛ فيدعم المعلومة أو

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٥.

(٢) هاملت، المصدر نفسه، ص٣٥.

الفرض بالعديد من الشواهد التى تبرهن على صحته، يعمل هوراشيو على دعم المعلومة التى أدلى بها لهاملت فى اتجاه إثبات صحة ما افترضه هاملت نفسه:

"هوراشيو : فى ليلتين متعاقبتين، وفى أثناء الحراسة،
عند منتصف الليل الرحيب الدجى،
تصدى لهذين، مرسلس وبرنردو،
شبح على هيئة أبيك،
مدجج بالسلاح، يمشى الهوينا
مشية العز والجلال: ثلاث مرات
مرّ أمام عيونهم المترعة بخوف مفاجئ
على بعد الصولجان منه، فكادوا يذوبون
هلاماً من شدة الفزع
وجمدوا خرساً لا يخاطبونه
لقد أسرّوا ذلك لى والخوف ملء قلوبهم"[1]

يقوم هذا الشاهد الذى يسوقه هوراشيو على السرد الوصفى. والوصف ليس علماً، والعلم الذى يتأسس على الوصف مجرد الوصف قليل فى علميته، وهذا ما يؤكده ماجنوس بيك إذ يقول: "كلما زادت وصفية العلم قلّت علميته"[2]

إن هذا الشاهد ينقل لهاملت معلومة نقلاً وصفياً دقيقاً ولكنها معلومة منقولة بالتواتر والعنعنة؛ فهوراشيو أخذها نقلاً عن رواية الحارسين (مرسلس، برنردو) ومجرد نقل رواية ما عن طريق التواتر ليس دليلاً على صدق الرواية ومن ثم فهى ليست علماً ذلك "أن تجميع المعرفة، مهما كان ذلك منسقاً منظماً ليس هو العلم فى حد ذاته"[3] لذلك فإن هوراشيو نفسه لم يتوقف عند مجرد رواية الحارسين، بل ذهب بنفسه وشاهد ما سبق أن وصفاه له فى روايتهما للتثبت من صحتها، قبل الاعلان عنها.

---

(1) نفسه ص١٤١ .

(2) ماجنوس بيك، مرجع سابق ١٤١.

(3) ماجنوس . نفسه، ص١٤١.

-مناقشة الشاهد والتثبت من صحته " مرحلة أولى ":

"هوراشيو : فشاركتهم الخفارة في الليلة الثالثة.

وإذا كل كلمة نطقوا بها صادقة: فكما قالا،

في الزمن المحدد والشكل المذكور،

ظهر الطيف. وأنا أعرف أباك.

ليس بين هاتين اليدين من شبه أشبه مما بين الطيف وأبيك"[1]

-مناقشة الشاهد والتثبت من صحته " مرحلة ثانية "

وإذا كان على الباحث أن يناقش الشواهد ليتأكد أو يتثبت من صحتها فإن هاملت يفعل ذلك حين يناقش هوراشيو والحراس: (أطراف الشهادة) في هذه القضية أو الواقعة:

"هاملت : ولكن أين كان ذلك؟

مرسلس : في تلك الناحية من البرج حيث قمنا بالخفارة ياسيدي

هاملت : ألم تخاطباه؟

هوراشيو : أنا خاطبته ياسيدي

ولكنه لم يحر جواباً. ولو أنني ظننت مرة

أنه رفع رأسه وأتى بحركة كأنه يريد الكلام

ولكن في تلك اللحظة نفسها صاح ديك الصباح عالياً،

فانكمش حال سماعه الصوت

واختفى عن أعيننا

هاملت : غريب جداً"

هوراشيو : إنه والله الصدق

فقلنا إنه قد خط في واجبنا

أن نطلعك عليه "[2]

---

(1) شكسبير ، هاملت ، نفسه.

(2) هاملت. نفسه.

إن فى قول هاملت تعليقاً على الشاهد" غريب جداً" ما يعكس شكه فى تلك الشهادة أيضاً. وفى ذلك تمثيل للدقة والتحرى المطلوب توفرهما فى البحث المنسوب إلى العلم.

-مراجعته للمنهج النقلى القائم على مقارنة الرواية بالرواية واستنباط النتيجة :

إذا كان على الباحث المثابرة. فى المناقشة والمزيد من المناقشة، للشواهد النقلية، مع معاودة الشك فى تلك الشواهد، وعدم الإطمئنان التام إلى المعلومة التى ينقلها الشاهد؛ فإن هاملت كانت له تلك الخاصية؛ إذ أنه لا يفتأ يعاود مناقشة كل شاهد يعرض عليه وكل معلومة قبل أن يضمها دعامة تسند فرضه وتؤكد صحته؛ فهو يناقش الشاهد مرة إثر مرة، حتى تصل المناقشة إلى ثلاث مراحل من التمحيص والتدقيق لمزيد من الاطمئنان قبل أن يقطع فى القضية بقرار، مجنباً عاطفته:

"هاملت : .... ولكن هذا يقلقنى
أتخفران الليلة ؟
مرسلس وبرنردو : أجل يا سيدى
هاملت : قلتما "مدججاً بالسلاح؟"
كلاهما : مدجج بالسلاح ياسيدى
هاملت : من الرأس حتى القدم؟
كلاهما : من الرأس حتى القدم ياسيدى
هاملت : إذن لم تريا وجهه؟
هوراشيو : بلى يا سيدى. كان رافعاً قناعه الحديدى
هاملت : أكان عابساً؟
هوراشيو : كان ما فى وجهه حزناً أكثر منه غضباً
هاملت : شاحب أم أحمر؟!
هوراشيو : بل شاحب جداً
هاملت : وثبّت فيكم عينيه؟
هوراشيو : بثبات مستمر.

هاملت : ليتني كنت هناك.[1]

إن في قوله: "ليتني كنت هناك" شكا أو عدم تأكد وفي ذلك عدم إكتفاء بالمنهج النقلي. وفيه طلب للمزيد من التحري والدقة في اكتشاف صحة الشهادة قبل الوصول إلى رأي. وذلك ديدن الباحث عن الحقيقة المؤكدة لفرضه الذي ما فتأ يختبره ويعاود اختباره والتشكك في الإستنتاج ومعاودة مناقشة الشواهد واختبار صحتها وفق الإستنتاج أو نتيجة التجربة· لذلك نرى هاملت في خطواته نحو التيقن من صحة فرضه يعاود التشكك. حيث يقول لهم: "ليتني كنت هناك" فهو لم يتيقن بعد عن طريق الشاهد النقلي، وإنما رأى أن اليقين قد يأتيه لو أنه عاين شبح والده وسمعه بنفسه. لذلك جاءه رد هوراشيو:

"لكنت اندهشت كثيراً"

ومعنى ذلك أن التعمق في التحري يؤدي إلى مزيد من الدهشة ومن ثم مزيد من التساؤلات فمزيد من الفروض أو محاولات الإجابة والتحقق من صدقها ثم مزيد من التجرد، وذلك كله يضعه في دائرة القلق، لأن عدم تيقنه بنفسه ظل يؤرقه: الأمر الذي تمثّل في ردّه على هوراشيو:

"محتمل، محتمل جداً"

ثم معاودته للسؤال مرة ثالثة أو رابعة – ربما –

"...... أظل وقتاً طويلاً

هوراشيو: ريثما يعد المرء إلى المائة على مهل

كلاهما : بل أكثر، أكثر

هوراشيو:إلاّ عندما رأيته أنا"[2]

–قدرته على الموازنة بين الشواهد وتفجير قضايا جديدة :

وهاملت يحاول خلخلة شهادات الشهود فلئن وجد فيها تفاوتاً في التفاصيل. فهو لا يطمئن إليها، وهو بذلك قد لاحظ إختلاف الحارسين في تقرير وقت مكوث

---

[1] هاملت نفسه، ص ص ٣٦ – ٣٧

[2] شكسبير، هاملت، نفسه.

الشبح عن تقرير هوراشيو صديقه؛ مما استوجب منه - مع طبيعته المتشككة - مزيداً من التساؤلات الأكثر دقة وتفصيلاً:

" هاملت: وكانت لحيته مشوبة بالبياض؟

هوراشيو: كانت كما رأيتها في حياته..

سوداء مفضضة" [1]

هاملت بين الدليل الإستنتاجي والدليل التجريبي

يقوم المنهج العلمي في عرف روجر بيكون (١٢١٩ - ١٢٩٢) على مبدأ التجربة والإختيار في التفكير وفي البحث وفي الكتابة العلمية مرتكناً إلى ثلاثة أركان هي:

١- **الدليل الإستنتاجي** [2]: حيث لايقبل في حقل العلم إلا ما قام على صحته دليل.

٢- **الدليل المنطقي** [3]: إستنتاجي . فما ينطبق على الرياضيات فهو لا ينطبق على العلوم العملية (فزياء - كيمياء).

٣- **الموضوعية** : وتتحقق بالحياد والنزاهة؛ فالباحث واجد واصف فمقدر ومتنبئ.

أما الدليل التجريبي : وهو ما تثبت صحته التجارب والإحصاءات

والقياس[4] : وهو التقدير بالوحدات، كتقدير الطول بالسنتيمترات والكتلة بالجرامات والجهد بالأجر.

وقياساً على ذلك فإن المنهج الذي إتبعه هاملت منذ شك في أمر أمه وعمه وزواجهما عشية موت أبيه حتى سماعه لشهادة الجند حول ظهور شبح أبيه، قد قام على مبدأ التجربة والإختبار في التفكير وفي البحث الميداني (التطبيقي) مرتكناً إلى الأركان الثلاثة (الدليل الاستنتاجي - الدليل المنطقي - الموضوعية).

---

(1) شكسبير، هاملت، نفسه.

(2) وضعه أرسطو وطبقه اقليدس .

(3) وهو الذي عرفه الاغريق .

(4) وهو غير قياس المناطقه (قياس الحاضر على الماضي) .

الدليل الاستنتاجي في فكر هاملت وبحثه :

إن فكر هاملت قد استنتج وجود علاقة ما بين زواج أمه من عمه وموت أبيه. أما بحثه فقد استند إلى الدليل الإستنتاجي - أيضاً - بعد سماع شهادة (هوراشيو ومرسلس وبرنردو).

الدليل المنطقي في فكر هاملت وبحثه :

إن قياس هاملت الفكرى والبحثى قد كان قياس نوع بنوع، ومظهر بمظهر، إذ وازن بين مظهر حزن والدته على فقدها لأبيه ومظهر فرحها بارتباطها بالزواج من عمه، عنى هاملت بقياس زمن التغير فى عاطفتها من الحزن إلى الفرح، ومن مظهر الحزن إلى مظهر الفرح. وهو ما يدل منطقياً على وجود خلل ما أو علة ما وقف عندها مندهشاً. وهنا ظهرت أمامه إشكالية تحتاج إلى حل أو كشف.

موضوعية هاملت فى الفكر وفى البحث:

لم تفارق هاملت موضوعيته وحياده وإتزانه الفكرى والبحثى وقد ظهر ذلك - كما أوضحنا فيما سبق عرضه - وهو يستمع إلى الشهود وهو يناقشهم ويتحرى التفاصيل الدقيقة من خلال الوصف التفصيلى لموضوع المشاهدة ومظاهرها محاولاً خدشها بالموازنة بين مشاهدة كل شاهد (ناقل) للخبر أو المعلومة ومختبراً لصدق الشهادة ومجرباً لكل طرق الفحص محاولاً خلخلة الشهادة حتى يثبت معدلها الموضوعى فيتمكن من إستنتاج حقيقة الأمر.

الدليل التجريبى فى فكر هاملت وبحثه :

يقوم الدليل التجريبى فى فكر هاملت وبحثه منذ بداية وقفته المندهشة إزاء التناقض الذى لاحظه على مسلك أمه وعمه على الأسلوب التجريبى الإستنتاجى، الذى يبدأ بدراسة الكل ثم يستنتج نتائج منطقية تسرى على الأجزاء. وذلك مطابق لمنهج ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠م) الذى يقوم على دراسة المبادئ والقواعد العامة فيطبقها على الأجزاء، أى ينطلق فى فكره وبحثه من الإستنتاج العام الى التخصيص. لقد بدأ هاملت بإستنتاج عام توصل اليه عن طريق الملاحظة المدهشة وعكف على تتبع عناصر ذلك الإستنتاج وأركانه (إختبار الشهادة السمعية).

ثم إنه بدأ بالإستماع إلى القصة كلها من شبح أبيه ثم بدأ بتحقيق صحة القصة والتحقق من صدقها جزءاً فجزءاً ومطابقة النتيجة الكلية للقصة على كل جزء منها.

وهو بعد ذلك يواصل البحث بالمنهج التجريبي الإستنتاجي نفسه حيث يجرى تجربته النهائية بعرض الحدث كله بوساطة إعادة تمثيل حادثة مقتل أبيه على يد عمه وأمه - كما رواها شبح الملك القتيل - على إعتبار أن رواية الشبح هي استنتاج عام استنتجه هاملت - ليكشف عن طريق تأثير - عرض الحدث - كله على عمه وأمه مدى مطابقة الجزئي للكلي. وقد تحقق له ذلك وطابق المنطوق الجزئي بالمنطوق الكلي.

هاملت وخطواته التجريبية الإستنتاجية :

إن هاملت طلباً للمزيد من اليقين، ينتقل في بحثه عن الحقيقة الغائبة من الإستدلال العقلي القائم على الفرض، حتى بعد ثبوت صحته له بالشواهد والأدلة المنقولة على ألسنة شهود ظهور شبح والده، إلى التجريب الإستنتاجي، حيث يخوض بنفسه تجربة معاينة ظهور الشبح بنفسه، والإستماع إلى الحدث بملابساته والوقوف على حقيقة الوصول إلى نتيجة كلية يمكنه بعد ذلك من البحث في الأمر للتحقق من إنطباق النتيجة الكلية التي لديه على الأجزاء: مشاركة أمه ودور عمه في قتل أبيه:

"هاملت : سأخفر هذه الليلة

فلعله يطوف مرة أخرى"[1]

عدم تسرعه في إعلان نتيجة البحث
قبل التيقن التام من صحة الشواهد والتجارب

وكما يصمت الباحث عن إعلان نتيجة ما توصل إليه حتى يتحقق له اليقين من صحة الفروض والشواهد والتجارب؛ ومن ثم النتائج؛ فإن هاملت يحرص على

---

(1) المصدر نفسه، ص٣٧.

ذلك كل الحرص:

"هاملت :....... أرجوكم جميعاً

إن كنتم حتى الآن قد كتمتم أمر هذه الرؤية

فلتخفوها بصمتكم بعد.

ومهما يحدث الليلة

إمنحوه إدراككم لا اللسان"[1]

إذا فهاملت كلما وصل إلى دليل جديد يؤكد ما افترضه سبباً ودافعاً لشكه في مسألة مسارعة عمه وأمه إلى الزواج بعد شهرين من موت أبيه، فإنه يختبر ذلك الدليل بمناقشة عقلية منطقية، ثم يحتفظ به شاهداً. ومع تجميع الشواهد والبراهين التي تثبت أنه محق في شكه؛ فإنه حين ينتهي من إستعراض كل مراحل الإستدلال العقلي والمنطقي على صحة افتراضه؛ ينتقل بمشكلته إلى منهج آخر، إذ يعرضها على المنهج التجريبي، ليشاهد بنفسه ويستمع إلى صوت شبح والده بنفسه ويكتشف بعيني رأسه ما أخبر عنه بالشاهد النقلي؛ حتى وإن كان شاهده النقلي موثوقاً فيه فشكه في الشاهد ليس قائماً، وإنما شاهده ذاك قد زاد من شكه في ملابسات قضية موت أبيه وزواج أمه من عمه ليجلس على عرش أبيه في توقيت متقارب أو متصل جامع للحزن وللفرحة معاً!!

"هاملت : روح أبي تحت السلاح؟ ليس كل شئ على ما يرام لعل في الأمر سوءاً "[2]

هو إذا يتخذ قراراً أو يصل إلى نتيجة ولكنه سرعان ما يعاود التشكك والتأرجح في الوثوق في تلك النتيجة.

- تجرده وصولاً إلى اليقين

وإذا كان الباحث يتجرد وصولاً إلى اليقين فإن هاملت يفعل ذلك أيضاً:

" ليت الليل يقبل الآن.

---

(1) هاملت، نفسه، ص٣٧.

(2) نفسه والصفحة نفسها.

حتى تلك الساعة استقرى يانفسى

ما من إثم إلاّ وسيبدو، مهما احتجب

ولو غمرته الدنيا بأجمعها عن أعين الناس"[1]

-ملاحظته اليقظة والحضور الدائم لوعيه :

لاشك أن اليقظة والوعى من الصفات اللازم إتصاف الباحث بها، وهذا هاملت متيقظ نافر من ألوان المغيبات، التى تحيط بكل من فى القصر الملكى، إذ تصرفه عن أى عمل جاد. فهو ينتقد عادة الملك عمه المغيب بفعل الخمر كل ليلة ثم هو يطابق بين النتيجة التى توصل إليها وهى أن والده قد مات مقتولاً وبين السلوك اليومى لعمه ولأمه وهما موضع شكه الذى يثبت صحه الشواهد والأدلة النقلية باستمرار منذ وقفته المندهشة المتسائلة:

"هاملت :........ فهذا الشراب الذى يثقل الرأس إنما

يجعل الأقوام تمعن فى قدحنا وذمنا شرقا وغربا.

إنهم يدعوننا بالسكارى، ثم يلوثون إسمنا

بنعوت الخنازير. إنها لتنال من انجازاتنا

مهما سمونا فى تحقيقها، وتقضى على اللباب من سمعتنا

كثيراً ما يحدث مثل هذا للأفراد من الناس،

فترى أن فيهم هنة خبيثة من الطبيعة

ولدوا بها ولا ذنب لهم فيها.

فالطبيعة لا تستطيع إختيار أصلها

فتستفحل فيهم خصلة طبعوا عليها

لتقوض أسوار العقل وقلاعه." [2]

وهو ينتهى إلى القول: "إن درهماً من الرذيلة يجر العار على الكل الرفيع[3]

---

[1] نفسه والصفحة نفسها.

[2] هاملت، نفسه، ص ص ٤٣ - ٤٤.

[3] نفسه، ص ٤٤.

إذا فهاملت نافر من الرذيلة وقد وجدها فى عمه. فالعم لا يقيم وزناً للناس وهو من حوار هاملت السابق مغيب دوماً بخمر السلطة محتف بالعربدة بينما يخشى هاملت ألسنة الناس ويقيم لهم وزناً. وهو بذلك إنما يكشف لنا ولنفسه - بالقطع - صورة عمه فى لامبالاته، وبوهيميته - حتى وإن كانت هذه الصفة من صنع الطبيعة - غير أنه حين يكتشف خصلة رذيلة فى عمه فهو يضمها إلى الشواهد التى تطابق النتيجة الكلية للفعل الذى وقع على أبيه: (مقتله) فالنتيجة التى توصل إليها هاملت هى أن هناك مؤامرة حيكت ضد والده وترتب عليها التخلص منه بالقتل. هنا يثور السؤال فى ذهنه: من هو صاحب المصلحة فى الخلاص من الملك؟! والإجابة المنطقية تكشف بوضوح لا لبس فيه أن الذى جلس على عرشه هو صاحب المصلحة. والدليل استنتاجى والمنطق يؤكد ذلك. وهذا الدليل ماثل فى الزواج المتسرع لأمه من عمه الذى يجلس فعلاً على عرش أبيه.

هاملت والمنهج التجريبى الإستقرائى :

لما كان لهاملت منهج الباحث على المستويين الإستنباطى والإستقرائى لذلك لم يكتف بالدليل الإستنتاجى المنطقى الذى هو بين يديه، ذلك أنه عادل ومترو، ومحايد ويقوّم الأمور التى بين يديه ويمحص الحجج والأسباب ويقيم وزناً للمحيط البيئ لأنه من الأسرة الحاكمة، وهو ولى العهد الشرعى لوالده؛ لذلك كله يسعى إلى الحصول على دليل تجريبى إستقرائى يؤكد به الدليل الإستنتاجى المنطقى الذى حصل عليه من قبل:

"(يدخل الطيف) هوراشيو : انظر، ياسيدى، إنه آت." [1]

وهنا تتفجر أسئلة هاملت التجريبية فى إنتظار إجابات واضحة محددة، تكشف الحقيقة أو تفجرّها على لسان شبح والده:

"هاملت : .... بالله أجبنى

---

[1] نفسه، ص ٤٤.

ولا تدعني أتفجر جهلاً، وقل لي،

لماذا شقت عظامك ، في تابوت الموت

أكفانها، ولماذا فغر الضريح

الذي رأيناك تثوى فيه

فكيه الرخاميتين الرهيبتين

ليلفظك منه؟ ما الذي يعنيه ذلك؟

تعود هكذا في الدرع والزرد لتزور نظرات القمر من جديد

وتجعل من الليل رعباً، وتزلزل الخواطر فينا رهبة

وما نحن إلاّ ألعوبة الطبيعة – بفكر

تقصر عنها روحنا؟

ماالسبب، قل لي، لماذا؟ ما الذي علينا أن نفعله؟"[1]

إن هاملت يتساءل عن سبب ظهور شبح والده وهو يسأل الشبح نفسه أي يمارس التساؤل مباشرة مع شبح والده متسلحاً بأداة السؤال:

– (لماذا) التي يكررها ثلاث مرات.

– (ما) التي يكررها أربع مرات "ماالذي" و "ما السبب"

وتأتيه الإجابة على هيئة "إيماءة" * :

"(يومئ الطيف لهاملت)

هوراشيو: إنه يومئ إليك بمرافقته،

كأن لديه ما يسره إليك فقط"[2]

هاملت: إنه لا ينطق. إذن سأتبعه"[3]

إن العالم أو الباحث التجريبي ينعزل في معمله معايشاً لتجربته منقطعاً لها

---

(1) هاملت، نفسه ص ص ٤٤ – ٤٥.

* لان الإيماءة صعيفة على المسرح لذلك يؤكد هواراشيو بالقول.

(2) نفسه ص٤٥

(3) نفسه ص٤٥.

وهو لا يحصل على نتيجة دون إنقطاعه مع تجربته في معزل عن أي شئ وبذلك وحده تكشف له التجربة عن سرها. وكذلك الأمر هنا.

ومع أن "هوراشيو" يحذره من تبعة ذلك، لأن هاملت هنا يخاطر. إلا أن التجريب هو المخاطرة بعينها، لأن موجودا باحثاً يتعامل مع موجود مبحوث حول أمر مجهول إما لكليهما أو للباحث على أقل تقدير!! "هوراشيو:

أخشى أن يقتادك إغراء إلى العباب، يا سيدى
أو إلى قمة صخرية مريعة
تطل من فوق قاعدتها على البحر،
وهناك يتقمص شكلاً مرعباً آخر
قد يسلبك سلطان العقل،
ويجر بك نحو الجنون."[1]

وإذا كان على الباحث أن ينفصل عن كل ما حوله عند إتصاله بتجربته العملية أو عند البرهنة على فرضه العلمي؛ فإن هاملت يندمج مع تجربته في سبيل إستقراء الحقيقة عن طريق التعامل بالمشاهدة والسماع المباشرين، فتجربته هي مصيره:

"هاملت : مازال يشير إلىّ.
تفضل. سأتبعك.
مرسلس : لن تذهب، يا سيدى
هاملت : أرفع يديك عنى
هوراشيو: أعقل! لن تذهب!
هاملت : مصيرى يصيح بى
ويجعل كل عرق صغير في هذا الجسد
صلباً عاتياً كعروق الأسد النيمى"[2]

---

(1) نفسه، ص٤٥.

(2) الذى كان قتله أول " الواجبات الرهيبة التى قام بها هرقل " المترجم ".

إنه مازال يدعوني إليه؟ أيديكم عني، أيها السادة.

والله لأجعلن طيفا ممن يعترض سبيلي

قلت، تفضل، سر، إني وراءك."[1]

الباحث يتخطى كل المعوقات (الصعاب والمخاطر التي قد تفضي به إلى الموت في معمله الذي قد ينفجر نتيجة لخطأ صغير في مزج مركب كيميائي ولكنه شجاع لا يبالي فهو متبتل في اتصاله مع تجربته العلمية المختبرية وهكذا هاملت في موقفه المختبري - هنا - شجاع لا يبالي فهو متبتل في اتصاله مع تجربته التي ستصل به إلى الحقيقة التي نذر نفسه للحاق بها برغم كل شئ.

المصدر يقود هاملت في بحثه عن الحقيقة :

يمر هاملت بتجربة العزلة المختبرية في التعامل مع مجهول بغية إستقراء المعلوم، فهو في تعامله مع الشبح؛ يتعامل مع مجهول في موضوع مجهول له أيضا وفي مكان منعزل عن الحرس وعن الناس، وفي وقت تنقطع فيه الحركة:

" (مكان آخر من البرج. يدخل الطيف وهاملت)"

إن المصدز يقود الباحث نحو إثبات الفرض والشبح هنا يعد مصدرا يقود هاملت (الباحث) نحو إثبات ما افترضه هاملت. أما (هوراشيو، مرسلس، وبرنردو) فهم مجرد مراجع وضعت على مفترق الطرق بين الحقيقة والوهم أو الإدعاء. أما شبح أبيه فهو بمثابة المصدر لأن شهادته شهادة مصدرية. ولئن كانت المراجع لا تقيم البحث منفردة وإنما المصادر لازمة له، لذلك انتهى هاملت من شهادة المراجع واتصل أو تواصل مع المصدر الرئيسي في قضيته: وهو يتساءل مثلما يسأل الباحث تجربته إلى أين ستقوده!! ولكنه مع ذلك يمضي وراءها حتى النهاية:

"هاملت : إلى أين تبغي اقتيادي. تكلم! لن أخطو أبعد من هنا.

الطيف : انظر إلى

هاملت : أجل

---

[1] نفسه،ص ص ٤٥ – ٤٦ .

الطيف : دنت ساعتي التي عليّ فيها أن أسلم نفسي لنيران الكبريت والعذاب

هاملت : وا ألماه أيها الطيف المسكين!

الطيف : لا تشفق عليّ،ولكن أعرني أذنا حادة تصغي إلى ما سوف أبوح به."[1]

إذا فالتجرد والحياد وجدية التهيؤ للتعامل مع الحالة هي الأساس الذي لا يجب على الباحث أن يحيد عنها. وإذا لم يفعل فإن التجربة نفسها تسخر منه:

"هاملت : تكلم. إنى متهيئ للسماع.

الشبح : وملزم أنت أيضاً بالأنتقام. حالما تسمع."[2]

إذن فنتيجة التجربة ملزمة للباحث، وهاملت هنا ملتزم بالنتيجة

"هاملت : ماذا؟

الطيف : أنا روح أبيك،

وقد حكم على بأن أطوف في الليل زمناً،

وفي النهار، بأن أتضور جوعاً في اللهب

إلى أن يحترق ما اقترفته من الآثام.

في حياتي الدنيا، فأطهر منها"[3]

الطيف : فأسمع يا هاملت، أسمع

أن كنت يوما قد احببت أباك العزيز.

هاملت : رباه

الطيف : انتقم لمقتله الخسيس اللئيم

هاملت : مقتله؟"[4]

هنا يكتشف هاملت معلومة جديدة، وهي أن أباه قد مات مقتولا:

"الطيف : مقتل ملؤه الخسة، والغدر والافتنات على سس الطبيعة".

---

(1) هاملت، نفسه ص ٤٧.

(2) نفسه والصفحة نفسها.

(3) نفسه والصفحة نفسها.

(4) نفسه ص٤٨ .

وإذا كان لا يؤذى البحث عن الحقيقة سوى التلهف على الوصول إليها بسرعة؛ فإن هاملت لوهلة يقع فى دائرة التلهف:

"هاملت : أسرع القول، بالله أسرع، فانطلق، بأجنحة

لها سرعة الفكر وتأملات الهوى إلى انتقامى.

الطيف : أراك متهيئا للعمل"

شروط قبول الشهادة المصدرية :

يشترط لصحة سماع الشهادة فى البحث ألا يثير موضوعها السامع، حتى لا يغيب عنه التحقيق، ومن ثم تغيب عنه الحقيقة.

الطيف : لو لم يثرك ما أقول. فاسمع ياهملت:

لقد شيّعوا أننى كنت نائما فى حديقتى، فلدغتنى أفعى: هكذا خدعوا

أذن البلد كله. بالتلفيق عن موتى. ولكن أعلم أيها الفتى النبيل

إن الأفعى التى لدغت الحياة من أبيك

تلبس الآن تاجه.

هاملت : يالنفسى التى تنبأت!

أعمىّ ؟ "[1]

إذن فلقد تأكد له ما تنبأ به ، والآن قد علم بحقيقة الأمر. والعلم ما هو إلا صدق التنبؤ ولقد تحققت صحة النموذج (الفرض) الذى وضعه هاملت. يقول سعدان فى تعريفه للطريقة العلمية فى البحث هى: "تحقيق صحة النموذج أى مقدرته على التنبوء، وذلك بالإستنتاج) و الاستقراء."[2]

العقلية العلمية لهاملت :

لقد صح الفرض الذى وضعه هاملت وسار خلفه متتبعاً له حتى أوصله إلى الحقيقة وأثبت له صدق شكوكه فى علاقة أمه بعمه وعلاقتهما بموت أبيه. صح "أولاً"

---

(١) نفسه والصفحة نفسها.

(٢) سعدان، سبق الإشارة إليه، ص ص ٢٢ – ٢٣.

بالاستنباط العقلى، ثم صح "ثانياً" بالمراجعة عن طريق الشواهد السمعية التى رجع إليها: (هوراشيو) ثم الحارسين (مرسلس، برنردو) ثم هاهو يصل إلى نفس الذى افترضه وشك فيه عن طريق التجربة، خلال مقابلته لطيف والده. من هنا كان سؤاله الأخير: "أعَمِّى؟"، مثابة وضع قانون التجربة. فلقد شك فى مسلك عمه، وها هو يتأكد من ذلك بنفسه، بشهادة سماعية حية وبشهادة متجسدة ووجاهية مع شبح أبيه المقتول:

"الطيف : أجل، ذلك الوحش الفاسق الذى إستباح المحرمات بسحر دهائه، وهداياه الخئون"[1]

وهكذا كشفت "لهاملت" أبعاد القضية بفضل استنتاجه واستقرائه وموهبته ونظره الثاقب وتجرده وانقطاعه فى البحث عن الأسباب وربطها بالنتائج وربط الجزئى بالكلى.. وها هى الأسباب تتكشف أمامه:

"الطيف : هكذا... أخضع لشهوته المخزية

إرادة الملكة، وهى التى أجادت ادعاء العفة والفضيلة

ياله من جفاء نحوى كان، يا هاملت،

ذلك الجفاء، أنا الذى كان حبى لها

من الرفعة بحيث مشى يدا بيد.

مع عهدى الذى قطعته لها بالزواج.

من أجل صعلوك؛ مواهبه الطبيعية

لا تقاس بمواهبى فى شئ !"[2]

الطيف : .... فيما كنت فى قيلولتى

كعادتى بعد ظهر كل يوم

تسلل عمك إلى، فى ساعتى الأمينة تلك،

وبيده حق من عصير الأبنوس اللعين،

---

(1) هاملت، نفسه، ص٤٨.

(2) نفسه ص ص ٤٨-٤٩ .

وفى الفتحة من أذنى صب
قطارة الجرب تلك، ولمفعولها
عداء ضد دم الإنسان،
فهى بسرعة الزئبق تجرى
خلال بوابات الجسم وممراته الطبيعية.
وبعنف فجائى تخثر الدم السّيال النقى
كمن يصب قطرات حامضة فى وعاء من الحليب
هكذا خثرت دمى.
وفى الحال، كمصاب بالبرص، جسدى الأملس كله أكتسى
بقشرة من البثور، قبيحة لعينة.
على هذا النحو فقدت، وأنا فى رقادى، وعلى يد أخ لى
الحياة والتاج والملك، فقدتها كلها دفعة واحدة.
لقد اغتالنى وأنا فى الأوج من خطاياى
بلا اعتراف ولا قربان ولا زيت مقدس"[١]

قيمة العلم والكشف :

أما وقد اتضحت الحقيقة لهاملت وتكشفت له فإنه ملزم بنشرها، لأن قيمة العلم فى نشره:

"الطيف : إن كانت الطبيعة سوية فيك، إنتفض !
ولا تدع سرير ملك الدنمرك يتحول
إلى فراش للفجور والزنى اللعين بذوى القربى" [٢]

إذن فهاملت مطالب الآن أمام ضميره بالكشف عن النتيجة التى توصل إليها تحريه وبحثه، هو مطالب بكشفها – على الأقل بشكل مرحلى – أمام هوراشيو

---

(١) نفسه، ص٤٩ .

(٢) نفسه، ص٤٩ .

والحارسين؛ فتتغير معرفتهم من الباطل المشاع إلى الحق الذى ضاع أو كاد أن يضيع ومن الجهل بالأسباب والحقائق إلى العلم بها، لأنهم شركاؤه وعدته وعتاده وسنده الحقيقى.

هاملت والمراجعة النهائية لنتائج تجربته الإستقرائية :

إذا كان العلم لا يتأكد فحسب بثبات صحة طرف من أطراف المشكلة أو القضية المطروحة للبحث، وإنما يكون من الضرورة بمكان مراجعة الباحث لأطراف القضية موضوع البحث؛ حتى يصبح العلم كاملا وصحيحا ويعد إضافة حقيقية لمعارفنا. ولذلك فإن ما توصل إليه "هاملت" فى بحثه ما هو إلا مجرد التأكد من صحة ما افترضه واختبر صحته عن طريق الدليل الإستنتاجي والعقلى والقياسى المنطقى والإستنتاجي مع مراجعة ذلك الإستنتاج عن طريق الدليل التجريبى الإستقرائى فى إطار مراجعاته لما افترضه أمام اشكالية موت أبيه مع زواج أمه بعمه فى توقيت متقارب، أقول إن ما توصل إليه هاملت ما كان إلا علما تحصل له من طرف واحد من أطراف القضية (طيف أبيه) فماذا عن الطرف الآخر فى القضية وهما: (أمه وعمه)؟!

إن الحكم يكون غير مؤهل للإعلان والنشر دون تقصى خبر الأطراف جميعا. ودون اختبار لما صرح به الطيف.

وسائل هاملت التجريبية الإستقرائية وأدوات بحثه الأخير :

لكن ما هى الوسائل إلى تحقيق ذلك حتى يجرى الإختيار الضرورى النهائى؛ لتصبح الحقيقة، حقيقة علمية مؤكدة؟! لقد ألهمته موهبته بادعاء الجنون:

"هاملت : .... رحمكما الله، من اليوم فصاعدا.

مهما أغربت أو شذذت فى سلوكى

إذ قد أجد من الملائم بعد اليوم

أن أتظاهر بالبلاهة والجنون،

فلا تقفا هكذا، فى مثل هذه الظروف

مكتوفى الأيدى، أو تهزا الرأس،
أو تتلفظا بعبارات مريبة، كأن تقولا:
"نعم، نعرف" أو "نقدر لو أردنا"
أو "لو أردنا الكلام" أو "هناك من يستطيع"
أو أى إفصاح كهذا عن أنكما
تعلمان من أمرى شيئا. امتنعا عن ذلك البتة"(١)

وقد صدق حدس هاملت فى تحذيره لرفقائه من التصريح أو التلميح بشئ حول الظروف الجديدة التى أخضع نفسه لها فى تجربته الإستقرائية النهائية، إذ أن عمه نفسه يشك فيه أيضا ويضع حوله الرقباء والجواسيس ويفلسف ذلك:

"الملك : الجنون فى العظماء لابد له من رقباء"(٢)

ولقد اتخذ هاملت من فرقة الممثلين الجائلين التى جاءت فى زيارة للقلعة لعرض فنونها التمثيلية أمام الملك وحالية الحكام والقواد. اتخذ منها أداة ووسيلة لإجراء تجربته النهائية التى سيكتشف بوساطتها دور عمه فى جريمة قتل أبيه.

هاملت والمنهج التطبيقى فى إستقراء صحة النتائج:

يقدم هاملت على تجربته الأخيرة (التى يضع فيها النقاط على الحروف)؛ إذ يلجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه (دراسة تطبيقية). ويتضح ذلك فى توظيفه المنهج التطبيقى فى استخلاص الحقيقة فى المشهد الذى يرجو فيه هاملت من صديق روحه هوراشيو ملاحظة سلوك عمه الملك فى أثناء عرض المسرحية التى أوحى بها هاملت إلى الفرقة المسرحية الجوالة التى حضرت إلى القلعة بعد ظهور شبح والده، ذلك الظهور الذى فجر المشكلة أمام هاملت، مشكلة الخيانة التى اشتركت فيها والدته مع عمه ونتج عنها قتلهما لوالده.

---

(١) هاملت، نفسه، ص٥٣.

(٢) هاملت، نفسه، ص ٨٥.

وإذا كان ظهور الشبح مجرد شاهد ظهر لهاملت، فى إطار المعرفة الظنية والنقلية فقد كان على هاملت أن يختبر مصداقيته (مثلما يفعل أى باحث علمى)، لذلك فلم يتبق أمامه إلا الإنتقال من تحصيل المعرفة بالنقل. وقد أكدت له صحة فرضه الذى أقامه نتيجة من شكه فى توقيت زواج أمه بعمه خلال شهرين من موت أبيه، لم يتبق أمامه إلا أن ينتقل إلى منهج ثان أكثر دقة من منهج الإستنتاج التجريبى ومن منهج الإستقراء التجريبى عن طريق الشواهد والبراهين النقلية إلى المنهج التطبيقى، حيث يختبر بنفسه عن طريق التجربة والملاحظة المدققة (مسرحية "المصيدة" التى لقنها للفرقة الجوالة عن قصة شبيهة بقصة مقتل أبيه الملك وبنفس تفاصيلها لتؤدى أمام الملك والملكة ليتعرف هاملت وصديقه على ردود فعل الملك على وجه الخصوص) ومن ثم تصبح معرفته الظنية التى حصلها عن طريق النقل، معرفة يقينية من خلال الممارسة والتجربة العملية التى تشبه التجربة المعملية أو الدراسة التطبيقية وهنا يتخذ من نص مسرحى ملفق أعده بعنوان (المصيدة) ولقنه للممثلين فرضا أخيرا فى مراحل بحثه الأخيرة عن الحقيقة.

"هاملت : ..... حسبى هذا القدر

سيمثلون مسرحية أمام الملك هذه الليلة
وفيها مشهد يقارب الحدث الذى
أخبرتك عنه ..... بشأن موت أبي.
فعندما ترى ذلك الفصل قد بدأ،
أرجوك أن ترقب عمى
وتشرك حتى الروح منك فى الملاحظة.
فإذا لم ينسرح جرمه الخبئ عند عبارة معينة،
لن يكون ما رأيناه إلا طيفا لعينا،
وما أنا إلا ملوث الأوهام"[1].

---

[1] هاملت، نفسه، ص٨٨-٨٩

ثقة الباحث في أدوات بحثه :

إن الباحث يقع على عاتقه اختيار الأدوات المناسبة التى تحقق له الأداء الأمثل على طريق منهجه البحثى الذى رأه مناسبا لتحقيق فرضه، والتوصل إلى حقيقة علمية تضيف إلى معارفه أولا جديدا وتضيف إلى العلم جديدا. وهاملت يختار أدواته المناسبة التى رأى أنها تحقق له فى تجربته جديدا يؤكد به صحة فرضه ويثبت به ما سبق التوصل إليه بوساطة المنهج التجريبى الإستنباطى ثم بوساطة المنهج التجريبى الإستقرائى. وقد تمثلت أدواته فى هذه التجربة المعملية الأخيرة فى (الفرقة الجوالة) وفى النص الذى اقترحه على الفرقة:

"هاملت : أتسمعنى ياصاح؟ أبوسعكم تمثيل "مصرع جونزاجو" ؟

الممثل الأول : نعم يا مولاى.

هاملت : فلتمثلوها إذن مساء غد. أتستطيع، إذا اقتضى الأمر،
أن تحفظ عن ظهر قلب عشرة أبيات أو خمسة عشر،
سأكتبها لتقحمها فى دورك؟

الممثل الأول : نعم يا مولاى..."[1]

وتتمثل ثقة هاملت فى الأسلوب الذى اختاره (إعادة عرض حادثة قتل الملك غيلة أمام عمه وأمه) فى فهمه لطبيعة الدور المؤثر الذى يلعبه المسرح فى التطهير وفى كشف النفس الإنسانية وفى إلقاء الضوء على فن التمثيل بوصفه كاشفا لمكنون النفس البشرية ودوره بوصفه وسيلة لنقل المعرفة وللتعلم وللتطهير وللتغيير:

"هاملت : إن المجرمين إذ يجلسون فى المسرح
تفعل براعة المشهد فى نفوسهم
فعلا فاتكا، وإذا هم على الفور
يفصحون عن سوء ما صنعوا
فالقتل، وإن يكن عديم اللسان، لابد أن ينطق يوما
بلسان خارق العجب، سأجعل هؤلاء الممثلين

---

(1) المصدر نفسه، ص٧٦.

يمثلون شيئا يشبه مقتل أبى
أمام عمى. وسأرقب حينئذ ملامحه،
سأخرقها حتى الحشاشة. وإذ بدرت منه
ولو جفلة واحدة، عرفت نهجى معه. إن الروح التى رأيتها
قد تكون شيطانا. وللشيطان قدرة
على تقمص المظهر السار.. أجل. ولعله
ضعفى وكآبتى
ولسطوته باستخدام أرواح كهذه،
إنما تخدعنى ليهلكنى. على إذن بحجج
أشد تماسكا من هذه: والمسرحية هى الشئ الذى...
سأقبض به على ضمير الملك" [1].

فهو إذن يضع الأساس الفكرى والنظرى الذى يختار على ضوئه أدوات بحثه عن الحقيقة والأسلوب الذى سيوظفه من أجل الوصول إلى النتيجة بعد البرهنة التجريبية على صحتها.

المقارنات ودورها فى الوصول إلى البراهين :

وإذا كان الباحث مطالبا بإجراء المقارنات بين شاهد وآخر أو الموازنات بين شهادة وأخرى أو بين نتيجة وأخرى فإن هاملت يعد مثالا واضحا للباحث العلمى، حيث يقارن بين حكم هوراشيو على النتيجة التى يشهداها معا فى وقت احراء التجربة نفسها:

"هاملت : أما أنا فسوف أمسمر عينى فى وجهه،
وبعد ذلك نجمع بين حكمك وحكمى
لتقييم ما يبدو عليه" [2].

(1) هاملت. نفسه. ص ٧٧-٧٨
(2) هاملت. نفسه. ص٩٥-٩٦.

وهو لايكتفى بتقييمه وبتقييم صديقه هوراشيو، وإنما يضم إلى الحكمين حكما ثالثا شاهدا على الأثر الذى تركته التجربة، دون أن يدرى بتدبير هاملت لها أو حتى بنيته المبيته لتحقيق هدفه البحثى وهى (أوفيليا) فحين يصب ممثل دور القاتل للملك" (.... السم فى أذنيه)[1].

يعلق هاملت وهو جالس إلى جوار أوفيليا على ذلك متعمدا حتى يرى رد فعل أوفيليا على الأثر الذى يتركه فى نفسها ما سوف يحدث من عمه الملك وكذلك حتى يوعز إلى عمه وأمه بأنهما المقصودان هنا إذ يشير إليهما بأصابع الإتهام:

"هاملت : يسمه فى حديقته من أجل ملكه. إسمه جونزاجو،
والقصة موجوده، مدونة بلغة إيطالية جميلة.
وسترون الآن كيف ينال القاتل حب زوجة
جونزاجو."

البرهان الأول للتجربة :

وسريعا ما يأتى رد الفعل الذى يراه هاملت والحاضرون ويؤكده بالصوت تعليق أوفيليا

"أوفيليا : لقد نهض الملك
هاملت : ماذا، أأفزعته نار كاذبة؟
الملكة : كيف حال سيدى؟
بولونيوس : اوقفوا المسرحية !
الملك : أنيروا لى الطريق! هيا!
الجميع : أنوار، أنوار، أنوار (يخرج الجميع فيما عدا هاملت وهوراشيو)

ففى صياح الجميع "أنوار، أنوار، أنوار" يكمن الرمز مجسما لا مجردا – وتلك صفته أو خاصيته فى المسرح – فلقد أضافت التجربة البحثية التى أتخذت من

---

[1] نفسه، ص ٩٦.

التمثيلية التى لقنها هاملت للفرقة الجوالة إلى علم هاملت وهوراشيو والحارسين - شهود الشبح وقصته جديدا، ومن ثم أضافت إلى علم متلقى المسرحية جديدا حول القصة وحول النفس البشرية وطبائعها، لذلك كان طلب الأنوار ليس مجرد طلب نفعى حتى يبصر الملك طريقه إلى جناحه فى القلعة، ولكنه كان كناية عن إبصاره لتخبطاته وللطريق الذى سلكه وصولا إلى عرشه والطريق الذى سيسلكه وصولا إلى مخدعه - كناية عند مخدعه الأخير فى الدنيا - ربما - وكناية عن إدراكه لكشف أمره.

نتيجة البرهان الأول للتجربة :

تعلن النتيجة على لسان الباحث نفسه (هاملت):

"هاملت : عزيزى هوراشيو، ألف دينار لما قاله الطيف... ألاحظت؟

هوراشيو: جيدا جدا ياسيدى

عند الكلام عن السم؟

رأيته بأشد وضوح."

البرهان الثانى للتجربة :

ويتمثل فى رد فعل الملك من مخدعه منقولا على لسان عميل الملك - زميل هاملت فى الدراسة - سابقا -:

"جلد نسترن: الملك ياسيدى

هاملت : نعم، ياسيدى، ما به؟

"جلد نسترن: آوى إلى حجرته شديد الإضطراب"[1].

البرهان الثالث والأخير على صحة الفرض :

ويتمثل فى رد فعل الملكة محمولا على لسان جلدنسترن أيضا:

"جلدنسترن: لقد أرسلتنى الملكة أمك إليك، ونفسها فى عذاب شديد"[1].

---

(1) نفسه، ص ٩٧.

النتيجة :

صدق الفرض والمعطيات إنطلاقا من صدق البراهين وتأكد هاملت اليقيني من الحقيقة وهي قتل الملك كلوديوس عم هاملت لوالد هاملت على النحو الذى وصفه شبح والد هاملت نفسه. مـن هنا تحقق العلم بما كان مجهولا وانكشف السر ووجب الحكم. وهو الثأر - ثأر هاملت لوالده - وهو ما تحقق فى النهاية.

الخلاصة والنتائج :

هذه المسرحية هى بحث ذو منهج علمي على نحو ما أوضحنا من خلال تحليلنا وقد قصدنا بهذا التحليل إلى عدد من المسائل:

أولا : تمليك طلاب الدراسات العليا فى مجال علوم المسرح الخبرة المنهجية فى كتابة بحث علمى فى أى فرع من فروع المسرح عن طريق غير مباشر وفى ذلك نوع من الإبتكار ومحاولة جادة لتطوير التعليم الجامعى فى مجال تدريس علوم المسرح.

ثانيا : الكشف عن إحتمال توظيف وليم شكسبير (١٥٦٤م - ١٦١٦م) لمنهج فرنسيس بيكون (١٥٦١م - ١٦٢٦م) فى البحث عن الحقيقة وهوإحتمال قائم على مايأتى:

(١) أن كتابة مسرحية هاملت كانت فى عام (١٦٠١م) أى قبل خمسة وعشرين عاما من موت بيكون أى فى فترة إنتشار فكر بيكون ومنهجه الفلسفى فى الفترة التى نضج فيها فكر شكسبير نفسه ونضجت فيها تجاربه. وقبل تسعة وأربعين عاما من موت ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠).

(٢) تطابق المنهج الذى اتبعه هاملت فى بحثه عن الحقيقة وطلبه للمعرفة الحقيقية وكشف المجهول فى قضية موت أبيه مع منهج فرنسيس بيكون (التجريبى الإستقرائى).

(٣) تأسست مسرحية هاملت على أسئلة تطرحها وتجيب عنها بإجابات تطبيقية هذا مغاير لفن كتابة المسرحية فبداية مسرحية هاملت قائمة على التساؤلات حيث يظهر الشبح للحارسين:

"برناردو : من الزول؟ تعرف."

"فرنسيسكو: ... قف، وقل من أنت؟"[1].

(٤) إن نهاية المسرحية إستفهامية: حيث يقف فورتنبراسمتسائلا [2] : أين ذلك المشهد؟"[3].

(٥) المغزى الذى حمله لنا صوت هاملت نفسه فى نهاية المسرحية - قبيل موته - وهو يجسد لنا وعى هاملت بقيمة المعرفة، حيث هى قيمة الإنسان نفسه وهو على ما نرى وعى فلسفى مناظر لما قال به سقراط فى القدم:

"هاملت : إذا أجاد المرء معرفة غيره فقد عرف نفسه"[4].

ومطابق لما قال به أرسطو: " إن الناس لا يبحثون اليوم فى الفلسفة، كما لم يبحثوا فيها بادئ ذى بدء إلا بداعى اندهاشهم. فلقد كانوا يتفلسفون طلبا للتحرر من الجهل فمن الجلى أنهم درسوا العلوم لذات المعرفة، لا لأى غرض نفعى"[5].

ولقد بحث هاملت بداعى إندهاشه حين وجد فى زواج عمه من أمه بعد شهرين من موت أبيه غرابة. وأراد كشف الغموض حول ملابسات ذلك التناقض بين المفترض وجوده وهو حزن الزوجة والأخ على موت الملك والموجود الفعلى (حالة زواجهما وسعادتهما) ولما كان هاملت شخصية عقلانية تتسم بكل صفات الباحث العلمى دون أن تكون مهنته العلم لذلك افترض واستشهد وحلل الشواهد والروايات المنقولة وشكك فيها واختبرها مرة ثم مرة ومرة وفق القياس التجريبى ثم وفق الإستقراء التجريبى ثم وفق التجربة العملية وخرج فى كل مرة من المرات بصحة فرضه. وذلك كله طريق البحث – فلسفة البحث – لذات المعرفة وليس لأى غرض نفعى. لأن طلبه للثأر من عمه أو من غيره قصاصا لموت أبيه ليس فيه نفع ما لا لهاملت ولا لغير هاملت.

---

(١) وليم شكسبير، هاملت. ت: خليل مطران، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٧٦، الافتتاحية.

(٢) قائد جيش غزو النرويج الذى عبر أرض الدنمرك قادما من النمسا ليحارب النرويج.

(٣) هاملت، نفسه، ص ١٤٢.

(٤) هاملت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، مصدر سابق، ص١٥٥.

(٥) أرسطو،

ثالثا لهاملت شخصية الباحث الذي : "يمثل في هاملت رجل "النهضة" الذي بتعدد النواحي في شخصيته ما زال مثلا من مثل الحضارة الأوربية"[1].

رابعا : إننا "لانعرف عن حياة شكسبير في لندن ما بين عامي ١٥٨٥ - ١٥٩٢ إلا النذر اليسير" "ولكن هناك إشارة واضحة من أحد المعاصرين تبين أن شكسبير كان قد أصبح ممثلا ومؤلفا مسرحيا معروفا عام ١٥٩٢ "[2].

إن تحصيل شكسبير المعرفي وخبرته ربما تكون قد تكونت في تلك الفترة.

وربما كان في تعليق جبرا إبراهيم جبرا على علاقة شكسبير بشخصيته هاملت ما يعمق ما رمينا إليه حيث قال "لقد أراد وضع عبقري - تتمثل فيه ولا ريب نزعات شكسبير وآراؤه عند منعطف خطير من حياته - بعيد الفكر، لاذع النكتة، واع لمأساة الحياة على نطاقها الأوسع بما فيها من تناقضات العبث وضرورة الفعل" "وهو فعل يتصل بالفكر والنفس، والإحساس بمصير الحياة"[3].

وهل يتصف الفيلسوف بغير هذه الصفات؟!

خامسا : وحدة المنهج في بحث هاملت عن الحقيقة من خلال بحث الجزء وصولا إلى الكل وهو نفس الإطار المنهجي عند فرنسيس بيكون فهاملت مثل بيكون بدأ بتأمل الموضوع ثم أجرى التجربة - لم يقف عند النتيجة الأولى للتجربة - لم يفسر النتائج وفق خبراته السابقة أو موروثه الفكري - يستقرئ الأجزاء ليستدل منها على حقائق يعممها فما يسرى في الجزء يسرى في الكل".

سادسا : إن "هاملت لا يرضى بأمر ما لمجرد إتفاق الناس عليه، وحتى الحقائق القديمة يجب أن يكتشفها لنفسه من جديد. فإذا كان هوراشيو مقتنعا - دون تساؤل - بأن "ثمة ألوهة تصوغ لنا غاياتنا، مهما عشونا نحن في نحتها"؛ فإن على هاملت أن يكتشف ذلك بنفسه، ما جرى له في المركب فالحقائق يجب أن

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا، مقدمة ترجمة لهاملت، نفسه، ص١٦.

(2) نايف خرما، مقدمة ترجمته لمسرحية تاجر البندقية .

(3) جبرا ابراهيم، مقدمة ترجمة لهاملت، نفسه، ص١٦.

يستخلصها من واقعه بالفكر، على أن يعترف بأن الفكر لا يستطيع التهرب من الواقع "[1].

سابعا : كانت لدى هاملت " ثقة لا تتزعزع وعلم بامتلاء نفسه بالغوامض التى لن يستطيع استخراجها القاصرون عنه"[2]. وهذه بحق صفة الفلاسفة والعلماء والباحثين والفنانين المبدعين الكبار لذلك كله رأيت أن مسرحية هاملت هى رحلة بحث علمى اتخذ المنهج التجريبى الإستقرائى (منهج فرنسيس بيكون) حيث يستقرئ الجزء ويطبق إستقراءه له على الكل. وبناء على تلك الرؤية التحليلية، لمسرحية هاملت فقد رأيت أن هذا بحق وفق ما توصلت إليه من نتائج يعد إضافة لعلوم المسرح وإضافة لمناهج تدريس تلك العلوم، وتطويرا لأساليب التعليم الجامعية والإكاديمية فى مجال علوم المسرح. لقد قصدت بهذا التطبيق على شخصية هاملت وخطواتها التى رسمها لها وليم شكسبير فى رحلة بحثها عن الحقيقة بدءا من شرارة الشك ومرورا بالفرض والإستدلال والإستشهاد والإستنتاج وإتصالا بالتجريب والإستقرار وصولا إلى إكتشاف النتيجة بما يطابق الفرض أو التنبؤ ثم إعلانها لقد قصدت من وراء ذلك تطبيق المنهج العلمى فى مجال البحث المسرحى من ناحية وقصدت أيضا وهذا هو المهم - فى نظرى - تسهيل مهمة الباحث المسرحى فى إستيعاب درس مناهج البحث المسرحى آملا أن يكون بحثى هذا وسيلة من وسائل تطوير التعليم الجامعى فى فرع علوم المسرح الذى تخصصت فيه وإفنيت نفسى فى حبه دراسة وممارسة فى الإبداع مخرجا ومؤلفا وممثلا وناقدا وباحثا ومؤسسا ومديرا.

---

(1) جبرا ابراهيم، نفسه، ص ١٧.

(2) نفسه.

ثانيا : عطيل وخطوات تغييب الحقيقة

– توظيف التساؤل الاستنكاري في زرع بذرة الشك عند عطيل :

لئن كانت مسرحية هاملت تمثيلا تطبيقيا فى توظيف المنهج التجريبى الإستقرائى على نحو ما عرضنا ومثلنا، فإن (عطيل) فى خطوات تغييب الحقيقة عنه وإثبات عكسها حيث يسعى (ياجو) إلى توظيف منهج يرتكز فى خطواته على العلم بهدف تضليل عطيل. لذلك نتوقف عند عطيل أيضاً، لنر توظيف المنهج العلمى فى محاولات ياجو لتغييب الحقيقة وترسيخ الباطل فى فكر عطيل، ليبدو كما لو كان الباطل هو الحق أمام عطيل.

" ياغو : مولاى النبيل –

عطيل : ماذا تقول، ياغو؟

ياغو : عندما كنت تخطب سيدتى، هل كان ميكيل كاسيو يعلم بحبك؟

عطيل : نعم، من البداية حتى النهاية، فيم سؤالك؟

ياغو : لأطمئن فكرى، لا أكثر

عطيل : لماذا فكرك، ياياغو؟

ياغو : صحيح؟

عطيل : صحيح؟ طبعاً صحيح! هل تستشف شيئاً من ذلك؟
أليس أميناً؟

ياغو : أميناً؟ نعم، أميناً
مولاى، حسبما أعلم.

عطيل : ما الذى تظن؟

ياغو : أظن، مولاى؟

– توظيف الأسئلة في التعبير عن الدهشة :

عطيل : أظن، مولاى؟ وحق السماء، إنه يرجع إلى الصدى
كأن فى فكره وحشاً

أرهب من أن يظهره. إنك تقصد أمراً.
سمعتك قبل لحظات تقول: "لايروق لى ذلك".
عندما غادر كاسيو زوجتى. ما الذى لم يرق لك؟
وعندما اخبرتك بأننى كنت أستشيره
طوال فترة خطبتى، هتفت قائلاً: "صحيح؟"
فقطبت جبينك وزممت به
كأنك عندئذ اغلقت فى دماغك
على فكرة مريعة. إن كنت تحبنى
أكشف فكرك لى."

– التأثير بالعاطفة: ينفى الحياد ويبتعد عن الحقيقة :

ياغو : مولاى، أنت تعلم إننى أحبك
عطيل : أظن أنك تحبنى
ولأننى أعلم أن ملأك الحب والأمانة
وأنك تزيد كلماتك قبل أن تهبها نفسك،
لهذا السبب، فإن وقفاتك هذه تفزعنى أكثر.

– الحكم دون دليل :

ياغو :لأن أموراً كهذه من وغد خائن غدار،
حَيل معتادة. أما من الرجل المستقيم
فإنها جَيَشَانٌ خفىٌ يعتمل به القلب
حين تعجز العاطفة عن التحكم به"

– إظهار الدوافع :

ياغو : المغربى سمح الطبع صريحه
يحب الناس شرفا لمجرد انهم يبدون كذلك
وهو لين الأنقياد من أنفه، كالحمير.

وجدتها! لقد تم الحبل، وعلى جهنم والليل
أن يستولدا هذا الوحش لرابعة النهار.

- **القياس والحكم:**

"عطيل : .... لا، ياياغو
أريد أن أرى قبل أن أشك، وأتثبت إن شككت
وعند التثبت فليس ثمه إلا
الإحاطة حالاً بالحب أو الغيرة!" [1].

- **الفــرض:**

"ياغو : .... أنا بعد لا اتحدث عن البرهان
انتبه إلى زوجتك، لاحظها جيداً مع كاسيو".

- **الحيـــاد والإختبـــار: وحيـــث يتصنـــع يـــاجو الحيـــاد فإنـــه يبعد عنه الشبهة:**

"واجعل عينيك هكذا: لاغيوراً ولا واثقاً
لن أرضى لك، بطبعك النبيل السمح،
أن تخدع، الطيبة ذاتك. انتبه".

- **الدليـــل والشـــاهد الإســـتنتاجي: يحـــاول يـــاجو إعطـــاء الدليـــل علـــى شكه في النساء:**

"اني أعرف طرائق بلدنا حق معرفة:
فالنساء في البندقية يسمحن للسماء أن ترى الألاعيب
التي لا يجرؤن على أن يرينها أزواجهن. خير الضمير
عند هن لا أن يحجمن عن فعل الشئ، بل أن يبقينه مجهولاً.

---

(1) نفسه، ص ١٤٦ - ١٤٧.

عطيل : أهكذا تقول

ياغو : لقد خدعت أباها، بالزواج منك.

وحين بدت أنها ترتجف وتخشى نظراتك،

كانت شديدة التعلق بك.

- طلب المراجعة والتحقيق الإستنباطى :

عطيل : بالضبط

ياغو : تأمل إذن:

تلك التى، برغم صغرها، استطاعت أن تتظاهر

حتى سدت عينى أبيها كما ثمرة البلوط مسدودة

وظن هو أن الأمر سحر منك[1].

- التشكيك فى الأدلة بهدف تثبيتها :

"ياغو : يجب أن أرجوك ألا تحّمل كلامى

نتائج أوهم أو نطاقاً أوسع

من مجرد الشك"[2].

مولاى أرجو أن تسمح لى بالتوسل إلى سيادتك بأن

تكف عن التمعن فى هذا الأمر. اتركه للزمن"[3].

الخلاصــة :

إن هذه الأساليب والخطوات التى يخطوها ياجو فى سبيل تغييب الحقيقة عن عطيل تسير وفق خطة أو منهج قائم على التشكيك وصولا إلى هدم عطيل وهو منهج قائم على التغذية الراجعة، حيث يبث خصمه بالمعلومات وفق خطة ومنهج

---

(1) نفسه، ص ١٤٦ - ١٤٨

(2) نفسه، ص ١٤٨

(3) نفسه، ص ١٤٩

قائم على التضليل. ودافعه إلى ذلك حقده عليه ووسيلته وأسلوبه قائم على التشكيك:

"أين ذاك القصر الذى لا تتسلل القاذورات إليه أحيانا؟"[1]

"ولو أننى ربما كنت مخطئا فى تكهينى"

"احذر الغيرة!"

"إن كانت عقليتك تجهد فى إعادته"[2]

"وهو يصل بعطيل إلى الحد الذى يستثيره:

"عطيل: اعطنى دليلا حيا على خيانتها

ياغو : هذه مهمة لا تروق لى"[3]

هو لا يقول إنه لن يؤديها ولكنه فحسب يعلن أنها لا تروق له. إن ياجو يرد إلى عطيل ما ظن أنه فعله مع زوجته اميليا وهو يواصل تغذيته الراجعة حتى ينفجر عطيل بعد أن غيّبه تماما عن الحقيقة.

---

(1) نفسه، ص١٤٤

(2) نفسه، ص ١٤٩.

(3) نفسه، ص ١٥٨ .

الفصل الخامس

السكتة البحثية

خطط ومشروعات بحثية مقترحة فى المسرح

كثيراً ما يصادفنا في حياتنا العلمية والبحثية طلاب أنهوا المرحلة الجامعية في التخصص المسرحي وقد أصابتهم السكتة البحثية ، مع أن العديد منهم كان مثالاً للتفوق في مرحلة الليسانس أو البكالوريوس في التخصص نفسه ، فتراهم واقعين في حيرة اختيار موضوع بحث يتقدمون به لنيل درجة الماجستير في المسرح مع أنهم في مرحلة السنة التمهيدية للماجستير قد تدربوا أو تأهلوا لوضع خطة بحثية ، ربما لأن دراستهم التمهيدية لم تكن جادة وبتقصير منهم في لاستيعاب أو في الحضور أو التفاعل وربما لتقصير في المنهج الذي يدرس لهم أو لوقوع المنهج في دائرة التلقين بديلاً عن الحلقة البحثية والنقاشية أو لاقتحام غير المتخصصين لدائرة التدريس في تلك المرحلة والأسباب كما نرى متعددة لذلك جاء هذا الفصل بمثابة دليل لطالب الدراسات العليا في المسرح ، حيث قد يجد فيما هو مقترح هنا من خطط ومشاريع بحثية ما يستفيد منه أو يوحي له بمشكلة أو قضية بحثية في التمثيل أو في الإخراج أو في النقد أو الحرفية خاصة وأن تسعين بالمائة مما قدم من بحوث للماجستير وللدكتوراه سواء قسم المسرح بآداب الإسكندرية أو في المعهد العالي للفنون المسرحية يدور حول موضوع الفكر في المسرح أو الفكر والمسرح حتى في الرسائل التي تدور حول الإخراج المسرحي والتمثيل . والفكر هو الأساس بالقطع في كل عمل تنظيري أو تحليلي أو تفكيكي ، غير أنه مجرد سبيل إلى الاسترشاد وربط التعبير بغيره من المعابير الدرامية واستخلاص القيم الموضوعية والإنسانية ، ويظل الفن هو محور البحث في مجال الإخراج والتمثيل والحرفية سواء استعرض التطور التاريخي رصداً ونقداً أو عرضاً للنظريات المتباينة حول لون من تلك الألوان مقارناً ومستخلصاً ومقارباً فيما يتقارب منها ومباعداً بين ما يتباعد المتباينة فكرة وأساساً وتطبيقات ومدلياً بتفسيرات وتنظيرات جديدة إن أمكنه ذلك .

وينقسم هذا الفصل إلى جزئين الأول : يعرض لبعض العناوين التي تكتفي بمجرد الإشارة إلى موضوع بحثي بعينه ، أما الجزء الثاني فهو عبارة عن مسودات لخطط مشاريع بحثية في علوم المسرح خاصة في مجال (التمثيل والإخراج والنقد).

أولاً : مشاريع بحوث مسرحية في التمثيل

١- دراميات الخطية في مستويات الخطاب المسرحي .
٢- التخلص الدرامي والأدائي في فنون المسرح داخل المسرح .
٣- الأسس النظرية لتمثيل دور " ميديا " في كتابات مسرحية متعددة .
٤- تمثيل دور " شمس النهار " بين عالم الخيال وعالم الأفكار .
٥- البعد النفسي في تمثيل أربعة أدوار نسائية (ميديا - ليدى مكبث مس جوليا - بلانش) .
٦- تجسيد الخيانة الأسرية في أدوار نسائية (ميديا - ديدمونة - مس جوليا - الأميرة) .
٧- الأسس النظرية لتمثيل دور " أنتيجوني " في ثلاث معالجات مسرحية .
٨- الاتجاه التكعيبي في تمثيل " جان دارك " من منظور تغريبي .
٩- صورة الحقد الطبقي في تمثيل (خادمات) جان جينيه .
١٠- فن الممثل بين اتجاه تثبيت المتغير واتجاه تغير الثابت .
١١- "مس جوليا " بين تجسيد الحالة النفسية وتشخيص الصفة الاجتماعية "دراسة تطبيقية " .
١٢- صورة الأمومة في مسرح لوركا .
١٣- أقنعة المرأة بين مسرح سترندبرج وسارتر وبريشت وشو وألبي " دراسة تطبيقية على مس جوليا - المومس الفاضلة - الإنسان الطيب من ستشوان - مهنة مسز وارين - كله في الجندية "
١٤- الانتقام وصوره في المسرح " دراسة في تجسيد أدوار نسائية " (كلير زخانسيان - ميديا - الكترا - السلطانة هند) .
١٥- مستويات التعبير التمثيلي في دور مسرحي " دراسة تحليلية لأدوار نسائية " .
١٦- ثقافة الصورة في المسرح المصري بين فن المؤلف وفن المخرج .
١٧- فنون التورية في المسرح العالمي .
١٨- الغزل العفيف والغزل الحرّيف بين مسرحي شكسبير وصلاح عبد الصبور .

ثانياً : مسودات لخطط بحثية مقترحة في المسرح

١- حياة النص المسرحى المصرى بين الإنتاج والعرض والتلقى .

٢- المعادل الموضوعى للتعبير عن العاطفة - دراسة انتقائية تطبيقية علـى أدوار نسائية .

٣- مسـرحية فاوست فـى ثـلاث مـدارس متباينـة (الكلاسـيكية - الرومانسـية - الحداثية).

٤- قناع الأنا والآخر فى مسرح سارتر - دراسة فى الفكر والتقنية -

٥- مسرحية الدعاية بين المؤثرات الفلسفية والفنية .

٦- مستويات التعبير التمثيلى فى دور مسرحى " دراسة تحليلية لأدوار نسائية " .

٧- مستويات الأداء التمثيلى بين المونولوج والجانبية والمونودراما .

٨- أدب الرحلة وفنونها فى المسرح .

٩- التجريب بين مسرح السرد التمثيلى ومسرح السرد التشكيلى .

١٠- الخطبة المسرحية وتقنيات الأداء .

١١- الممثل المسرحى ومشكلة التعبير عن المعنى .

١- حياة النص المسرحى المصرى بين الإنتاج والعرض والتلقى

مقدمة البحث :

من بداهة القول أنه لا يوجد قديم فى تراث النص المسرحى إلا إذا أردنا التعبير عن زمن ظهوره ، فالنص المسرحى متجدد دائما ما لم يرتبط بمناسبة اجتماعية محلية محددة أو بحدث اجتماعى ليست له صبغة إنسانية عامة . فدراما أوديب تجدد نفسها بنفسها عبر العصور والبلدان والجنسيات وكذلك دراما أنتيجونى والدراما التراجيدية فى الكترا وأجاممنون ودرامات أرستوفانيزا الكوميدية والحال نفسه ينطبق على درامات (الملك لير ومكبث وعطيل ويوليوس قيصر وأنطونى وكليوباتره و تاجر البندقية وريتشارد الثالث وروميو وجوليت وحلم منتصف ليلة صيف وغيرها) .

وكذلك تجدد الدراما الملهاوية فيما أنتج موليير نفسها بنفسها وتجدد الدراما المأساوية عند لوركا نفسها بنفسها وكذلك الحال بالنسبة لإنتاج برنجيت ولإنتاج العبثيين المسرحى . لا شئ يموت على الرغم من دواعى الحداثة بموت المؤلف لأن فكرة موت المؤلف تعنى فكرة التوالد الدائم للنص مع كل تلق جديد له فى كل زمان ومكان وكل لغة يولد فيها عن طريق الترجمة الأدبية والمسرحية .

وإذا كان العرض المسرحى إنتاجاً وإخراجاً وأداء وتقنية هو أساس عملية حياة النص وولادته فإن توالد النص المسرحى لا يتحقق إلا إذا ارتبط العرض المسرحى المتقن إنتاجاً وإخراجاً وأداء بالتلقى الجماهيرى المتواصل والتلقى النقدى المتابع والمتتابع معاً .

وإذا كان نجاح نشاط ما فى الحياة مرتهناً بتوافر شرطين متوائمين فى زمان ومكان متوحد أحدهما ذاتى والآخر موضوعى . فإن حكمنا على حال مسرحنا المصرى وازدهاره فى فترة ما وانتكاسته أو اضمحلاله فى فترة ما قياساً على تلك النظرة يكشف لنا عن غياب أحد الشرطين عن نشاطنا المسرحى .

أهمية البحث :

هذا البحث يطيل النظر ويعمق إلى حركتنا المسرحية على امتداد نشاطها الإبداعى المزدهر نصاً وعرضاً وصولاً إلى نشاطها الإبداعى المنكسر نصاً وعرضاً فى محاولة للوقوف على الدور الذى يلعبه تفاعل الشرط الإبداعى الذاتى والشرط الموضوعى المنتج للعرض وللتقلى معاً مما يحقق نماء الحاجة إلى فن المسرح ، وكذلك الوقوف على الدور الذى يلعبه غياب أحد الشرطين مما يؤدى إلى ذبول المسرح لهامشية الحاجة إليه فى حياتنا ولسطحية الإنتاج المسرحى نفسه .

إشكالية الدراسة :

تتمثل فى : ضبابية النظرة إلى مسيرة التعبير فى المسرح المصرى

ركائز الدراسة :

ارتكازاً على منحنيات صعود المسرح المصرى وهبوطه نصاً وعرضاً وتلق جماهيرى ونقدى .

- ما بين القدم الحديدية والقدم الخشبية التى يقف عليها الإبداع المسرحى .
- ما بين النقد الاجتماعى والمنشور الدرامى .
- ما بين نار الشعر ورماد الفكر .
- ما بين المنطلقات الفكرية للدولة فى الستينيات ومنطلقاتها فى السبعينيات .

أهم المصادر والمراجع :

فى النص :

- مسرح ألفريد فرج
- مسرح نعمان عشور وعدد من كتاب الجيل الثانى والثالث .
- مسرح الكتاب الأكاديمين .
- المسرح الشعرى (شوقى - الشرقاوى - صلاح عبد الصبور - فاروق جويدة - مهدى بندق - بخيت سرور)

فى العرض :

- أسلوب نبيل الألفى .
- إسلوب سعد أردش .
- إسلوب كرم مطاوع .
- إسلوب أحمد زكى .
- أسلوب جلال الشرقاوى .
- إسلوب سمير العصفورى .
- أسلوب حسن عبد السلام .
- أساليب إخراجية شبابية .

} مـا بـين الجماليـة والمنهجيـة والارتجـال .

فى النقد :

- مندور - لويس عوض - القط .
- نقاد الصحافة - نقاد نظريات الحداثة .
- نقاد الحداثة التطبيقيين .

} مـا بـين الانطباعيـة والمـدارس القديمـة والحديثـة والحداثيـة

أقسام الدراسة المقترحة :

ب١ - المؤلف المسرحى المصرى بين منطق الشعر ونطاق النثر .

ب٢ - المخرج المسرحى المصرى بين الجمالية والمنهجية والارتجال .

ب٣- الممثل المسرحى المصرى بين التشخيص والتجسيد .

ب٤ - النقد المسرحى بين الانطباعية والنظرية النقدية الحديثة والمعاصرة .

٣- المعادل الموضوعى للتعبير عن العاطفة

- دراسة انتقائية تطبيقية على أدوار نسائية -

يقول ت.س.إليوت :

" إن الطريقة الوحيدة للتعبيرّ عن العاطفة إنما تكون بإيجاد " معادل موضوعى " لهذه العاطفة ، أى مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو الأحداث التى تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تتفجر هذه العاطفة فى الحال عندما تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث ، مقدمة فى شكل تجربة حسية " .

المقدمة :

تركز هذه الدراسة على مستويات التعبير عن أدوار نسائية مميزة فى المسرح العالمى من خلال تحليل صورتها فى النص المختار للدراسة فى تحليل مستويات الأداء الشعورى ومستويات الأداء الإدراكى ارتكازا على ما طرحه ت.س.إليوت حول فكرة المعادل الموضوعى تطبيقا على صورة محفورة فى ضمائر عدد من كتاب المسرح العالمى عبر عصور مختلفة .

الأهمية :

تنوعت صورة التعبير عن عاطفة المرأة فى تناقضاتها المختلفة وفق رؤية الكاتب من الرجال لها ما بين التصوير المنصف للمرأة والتصوير المتعدى على طبيعتها ومن خلف التصوير المنصف والتصوير المتعدى تطل بواعث الكتاب الحقيقية فى تصويرهم للمرأة انتصافا لها أو إجحافا لحقها ومن ثم تباينت صورتها فى النص وفى العرض المسرحى تبعا لتباين آراء كتاب كل عصر وتبعا لدوافعهم الذاتية المتباينة وهو ما ترتب عليه تنوع صورة المرأة من وجهة نظر الرجال مع تقارب آرائهم عنها .

وهذه الدراسة تعنى بالكشف عن تنوع التصوير وتقارب الآراء فى شخصية المرأة عند كتاب المسرح وفى تجسيد التباين فى صورة المرأة عبر الأداء التشخيصى أو التجسيدى .

مشكلة الدراسة (أسئلتها) :

أ-هل يعكس توحد آراء الكتاب المسرحية عبر عصور مختلفة حقيقة المرأة ؟

ب-هل يختلف تصوير المرأة في المسرح عند الكاتبات عنه عند الكتاب ؟

ج-هل يختلف تجسيد صورة المرأة على المسرح في تمثيل رجال شبان لها في العصور السابقة عن تمثيل المرأة لشخصية المرأة في العصر الحديث والمعاصر .

د-هل يغير أداء المرأة لدور نسائي من حالة الإجحاف التي رسمت بها في النص إلي الإنصاف في تجسيدها على المسرح ؟

هـ-إلى أي مدى نجح النقد النسائي في تفكيك تصور كتاب المسرح للمرأة وفي الكشف عن تناقضات الصورة التي حفرتها ضمائر أولئك الكتاب للمرأة في النص وفي التجسيد على المسرح .

و-إلى مدى يتطابق موضوع المرأة مع التعبير العاطفي والشعوري عنها عند الكتابة المسرحية وعند تجسيد الصورة على المسرح .

الدراسات السابقة :

١- د. حسين الشيخ : المرأة في مسرح أرستوفانيس - مخطوطة رسالة دكتوراه ، قسم الحضارة بجامعة الإسكندرية .

٢- د.نادية البنهاوي : المرأة في مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للدراسات .

٣- د.فوزي فهمي وآخرون : أبحاث في اتجاهات التجريب في مسرح المرأة . الأكاديمية القومية ١٩٧٩ .

٤- جون شلوتز : الدراما الأمريكية الحديثة قراءة نسوية المهرجان التجريبي.

٥- حنا سولنيكوس : المرأة والفضاء المسرحي أكادمية الفنون ٢٠٠٠ .

٦- سوزان باسنت : التجريب في مسرح المرأة ، أكادمية الفنون ١٩٧٩ .

خطة الدراسة :

١- التعبير عن المرأة فى مسرحية " هيبوليتوس " ليوربيديس بين النص والتجسيد الأدائى

٢- التعبير عن عاطفة المرأة فى مسرحية " آدم " - العصور الوسطى

٣- الليدى " مكبث " والتعبير عن العاطفة فى النص والأداء .

٤- التعبير الأدائى عن عاطفة " مس جوليا " فى النص والعرض .

٥- التعبير عن عاطفة المرأة فى مسرحية (الزفاف الدامى) للوركا فى النص وفى التجسيد الأدائى .

٦- التعبير الأدائى عن عاطفة " بلانش " فى (عربة اسمها الرغبة) لويليمز نصا وعرضا .

أهم المصادر والمراجع :

١- لوركـا : الزفاف الدامى ، ترجمة د.حسن مؤنس ، القاهرة ، الروائع المسرح العالمى ، المؤسسة المحلية العامة للتأليف .

٢- يرما ، ترجمة صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح المصرية .

٣- بيت برناردا ألبا ، القاهرة سلسلة روائع المسرح العالمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف .

٤- يوربيديس : هيبوليتوس ترجمة د.عبد المعطى شعراوى ، من المسرح العالمى الكويتية .

٥- ينيسى وليامز : عربة اسمها الرغبة . القاهرة ، سلسلة روائع المسرح العالمى . المؤسسة المصرية العامة للتأليف .

٦- سترندبرج : مس جوليا ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ،

دار مصر للطباعة ، مكتبة مصر .

٧- شكسبير : ماكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، الكويت ، سلسة من المسرح العالمى .

من المراجع :

٨- أنتونان آرتو : ترجمة سامية أسعد ، الأنجلو ١٩٧٣ .

٩- ستافسلافكى : فى التجسيد الإبداعى ، ترجمة د.شريف شاكر ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب ، والمعهد العالى للفنون المسرحية .

١٠- بريخت : نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة د.جميل نصيف ، بيروت ، المعرفة ١٩٧٣ .

١١- د.أبو الحسن سلام : الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ط٢ ، الإسكندرية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ٢٠٠٣ .

١٢- د. حسين الشيخ : المرأة فى مسرح أرستوفانيز ، مخطوط رسالة دكتوراة ، كلية الآداب ، الإسكندرية .

١٣- د.نادية البنهاوى : المرأة فى مسرح توفيق الحكيم - الهيئة العامة للكتاب .

١٤- د.فوزى فهمى : أبحاث فى اتجاهات التجريب ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

١٥- جون شولتز : قراءة نسوية ، مهرجان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

١٦- حنا سولينكوس : مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

١٧- سوزان باسنت : التجريب فى مسرح المرأة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

مجلات المسرح :

سلسلة إصدارات مجلة المسرح .

٣- مسرحية فاوست بين العقلانية والذاتية

" في ثلاث مدارس متباينة "

Faust between
Rationality & Subjectivety

المقدمة : (من فاوست الجيته)

عولجت أسطورة فاوست ما بين مسرحية مارلو ومسرحية جيتيه أربعين مرة .

القسم الأول: (من المسرحية نفسها)

أكثر قابلية للعرض المسرحى لأنه قائم على الذاتية والوجدانية .

القسم الثانى :

أكثر قابلية للقراءة لأنه قائم على العقل والذهنية .

وهنا تظهر إشكالية دراسة هذا العمل :

فخلو القسم الثانى من مسرحية " فاوست " جيته من عنصر ذاتى يعرض على الناقد قياسا نقديا مختلفا عن القياس النقدى للقسم الأول المشحون بالمشاعر الذاتية والوجدانية .

المشكلة الأكثر إلحاحا حول النوع الأدبى " لفاوست " جيته ، هل هى مأساة أم ملحمة ؟!

مسرحية " فاوست "لجيته

بين ذاتى Subjective وموضوعى Objective

يرى غالبية النقاد وجود وحدة فى القسمين مع تبرير لما فى المسرحية تفكك بسبب طول الفترة التى استغرقها فى تأليفها (ستون عاما)تغيرت فيها الحياة السياسية والاتجاهات والأساليب الفنية والفكرية إلى جانب تراكم خبرات جيته نفسه وبذلك انعكست كل تلك التغيرات عبر ستين عاما على شخصية " فاوست " جيته بعد

ان عاشت بداخله ستين عاما حملت صورة شبابه ورجولته وشيخوخته وحملت صورا انفعالية وشهوانية وموضوعية وصوفية .

فاوست جيته : اثنان :

فاوست الأول وفاوست الثانى .

فاوست الأول :

تضمنه القسم الأول من النص المسرحى وهو ذاته وجدانى .

فاوست الثانى :

تضمنه القسم الثانى من النص المسرحى نفسه وفاوست فيه عقلى موضوعى.

المسرحية فى قسميها :

لكل مشهد من مشاهدها استقلاله عن غيره من المشاهد بحيث يشكل كل مشهد عوالم مستقلة قائمة بذاتها .

اختلاف الباحثين حول وحدة المسرحية :

اختلف الباحثون جول وجود وحدة أو عدم وجود وحدة فى فاوست جيته ومن الذين ينفون وجودها الناقد الإيطالى الشهير " كروتشه " وكذلك " فيشر " .

موضوع القسم الأول من فاوست جيته :

رحلة فى العالم الصغير (عالم الإنسان) العادى ، لذلك ظهرت فيه ذاتية التصوير .

موضوع القسم الثانى وبنائه فى فاوست جيته :

رحلة فى العالم الكبير (عالم السلطة عالم الآلهة والعالم العلوى وعالم الامبراطور وأصحاب السلطة) .

- القسم الثانى مكمل للقسم الأول .
- القسمان يؤلفان ملحمة .
- شخصية فاوست فى القسم الأول أنانية شهوانية .
- شخصية فاوست فى القسم الثانى عقلانية .

- لغة فاوست في القسم الأول انفعالية شعرية .
- لغة فاوست في القسم الثاني : (لغة الشفرة)
- الأسلوب في فاوست في القسم الأول : (واقعي)
- الأسلوب في فاوست ، القسم الثاني : (رمزي)

وتغلب عليه الصنعة اللغوية والغرائبية ويغلب عليه طابع الشذرات والإكثار من عنصر الانعكاس (حيث تعكس الصور بعضها بعضا) بما يمكن تسميته بالإحالات التصويرية .

انعكاس عدة عوالم : (بالإحالات الأسلوبية)

(العالم اليوناني - العصر الوسيط - الكلاسيكية المحدثة - الرومنتيكية - عالم ألف ليلة وليلة - عالم دانتي - شكسبير) كل أسلوب يحيل إلى غيره .

انعكاس الواقع على الرمز والعكس صحيح

" فاوست بأقلام كتاب مسرحيين

- حاول لسنج كتابة مسرحية فاوست ولم يكملها ١٧٥٨ .
- باول فيدمن (فاوست) ١٧٧٥ طبعة براغ .
- باول فيدمن (فاوست) ١٨٧٧طبعة براغ .
- في معالجة لسنج يستحضر فاوست بمصاحبة بيعلزبوب روح أرسطوطاليس ليحل له المشكلات المستعصية على الحل . و اختيار الشيطان الأسرع في تلبية طلباته من بين سبعة شياطين حيث إن انتقاله أسرع عن الخير إلى الشر . كما أراد لسنج أن ينصر فاوست لأنه بذلك ينصر روح حب الاستطلاع والنزعة العارمة إلى البحث العلمي خاصة وأن لسنج كان أحد دعاة التنوير في عصره .

إلهام ملر ملر : Maler Maler (حياة فاوست ممسرحة ١٧٧٨) :

تكثر في هذه المرحلة المشاهد الجهنمية ، والمشاوبات والمؤمرات الليلية والمشاورات بين الجن في إطار مروع وفيها مواضع كثيرة من السخرية ضد حضارة العصر . إذ خلا من الأبطال ، أبطال الفضيلة وأبطال الرذيلة معا ، حتى صار عالما من الخنازير ومن الصعاليك والأدعياء . وفي المسرحية مشاهد هزلية بين فاوست وأبيه

العجوز وكثيرا من نوادر الطلبة وحياة الرسامين ومشاهد رطانة يهودية وهي في جزئين مثل مخطط مسرحية لسنج ومثل مسرحية جيته .

- **لنتس (قضاة الجحيم) ١٧٧٧ مسرحية عن فاوست ولم تتم :**
- **كلنجر (حياة فاوست وأعماله والرحلة إلى الجحيم) ١٧٩١ :**

وفيها يبدي فاوست عبقرية عظيمة لم يقدرها الناس ،واعتمد المؤلف على الكثير من المقتبسات من أعمال أدبية سابقة .

٤- قناع الأنا والآخر في مسرح سارتر
" دراسة في الفكر والتقنية "

المقدمة :

يعد القناع أبرز التقنيات التعبيرية والدرامية المعاصرة ، التي لجأ إليها بعض المفكرين والفلاسفة الذين رأوا في المسرح خير وسيلة لكسب التأييد لفكرهم الفلسفي ولدعواتهم الثورية أو الإصلاحية فوجدوا في التخفي وراء شخصية درامية يكتبونها ويحملونها بفحوى الرسالة الفكرية أو الفلسفية التي يسعون جاهدين إلى نشرها وخلق رأي عام حولها ، فاتخذوا خطابهم الفلسفي والفكري من تلك الشخصية الدرامية قناعا يتحمل ازدواج المرسل في الرسالة الدرامية .

كما وجدوا أن توتر المسافة بين الوجه والقناع حيث اختلاف الملامح من مستوى إلى آخر وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب في الأصوات المعاصرة قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه دراميا من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها . وقد أبعد ذلك الغنائية أو الخطابية والمباشرة عن الخطاب الفكري والفلسفي وجذبه نحو الدرامية ممتعا فمقنعا ثم مؤثرا بما له من جماليات .

الأهمية :

لجأ كل من سارتر وبريشت وشو في الغرب والحكيم في مصر وسرور وألفريد فرج أيضا إلى " التقنع خلف شخصية درامية تاريخية أو اجتماعية أو تراثية لتحمل عنهم عبء توصيل خطابهم الفلسفي أو الفكري أو النقدي بحيث يدهش ويمتع قبل

أن يقنع ويكسب التأييد لمقولات كل منهم " . ولأن خطاب سارتر الفلسفي حول " الأنا " و " الآخر " قد أثار في عالمنا المعاصر زوبعة فكرية لا تقل شأنا عن خطاب اللاوعي ودوره في فكر " فرويد " النفسي ، الأمر الذي ترك بصمات محفورة حفرا غائرا في عقل مجتمعات القرن العشرين من خلال العديد من الكتابات البحثية في حقل الفلسفة ومحفورة حفرا بارزا في وجدان تلك المجتمعات من خلال نصوصه المسرحية ، لذلك تنظر هذه الدراسة في دور " شخصية القناع " في كسب التأييد لفكر سارتر ولفلسفته الوجودية التي ترى الوجود أسبق من الماهية وتضئ من جديد شعارا طرحه الإسلام منذ أكثر من ألف عام وهو (لا ضرر ولا ضرار) طرحا جديدا يرتدي ألفاظا يطلق عليها " الحرية والالتزام " .

مسرحية الدعاية بين المؤثرات الفلسفية والبنية الفنية

مقدمة الدارسة وأهميتها :

كان لظهور الفكر الفلسفي دور شديد الأثر في تكوين الاتجاهات الأيدلوجية وتنامي دورها في مجتمعات الغرب والشرق فأثمرت الاتجاهات الاشتراكية على مختلف مستوياتها وأثمرت الاتجاه الوجودي والاتجاه الوضعي وغيرهما من الاتجاهات التي اعتنقتها جماعات سياسية هنا أو هناك ، وتلك التي ظلت مجرد فكر فلسفي نظري .

وقد التحمت هذه الاتجاهات الفلسفية والفكرية مع حقل الأدب في مجال الرواية وفي مجال المسرح ولما للأدب من تأثير أكثر فاعلية من تأثير الفكر المجرد ولما للأدب من قدرة على التشخيص والتجسيد من خلال أساليب الامتاع بالمبالغة وعناصر التضخيم أو التحجيم والإضاءة والتظليل ، وصولا إلى الاقناع إلى جانب خاصية الحضور التي هي من صميم فن المسرح ، ولأن فن المسرح قد اتجه نحو ربط الشكل بالمضمون غالبا إلا في بعض المدارس المسرحية المعاصرة (الطليعية والتجريبية) فقد تأثر النص المسرحي إلى حد كبير بمضامين تلك الفلسفات التي رأى أصحابها في المسرح خير وسيلة للدعاية لأفكارهم الفلسفية . ولذلك تأثر

بأشكال أو مراحل ترويجها لأهدافها الكلية وذلك ظاهر فى كثير من كتابات " شو " المسرحية التى تكسب التأييد لفكرة الاشتراكية الغابية فى سعيها نحو التحقق فى المجتمعات على مراحل وهو كذلك فى كتابات برتولت بريشت المسرحية التى تكسب التأييد لفكرة الاشتراكية العلمية فى سعيها نحو التحقق فى المجتمعات بطفرة واحدة (تحقيقا ثوريا) وهى ظاهرة حققتها مسر حية أرستو فانيس (برلمان النساء) حيث تكسب التأييد لفكرة التحول الاجتماعى والسياسى عن طريق الانقلاب البرلمانى . وهى ظاهرة حققها مسرح سارتر وسيمون دى بوفوار الذى يكسب التأييد للفكر الوجودى المادى . ولأن مسرحنا المصرى والعربى قد تأثر بتلك التيارات الفلسفية والفكرية من خلال عدد من كتابة الموالين أو العاطفين على الفلسفات أو المنضمين تحت لواء فكرى أيديولوجى ما ، لذلك فإن أهمية الدراسة تكمن فى مدى تفاعل الشكل المسرحى مع المضمون الفلسفى الذى حاول بعض كتابنا كسب التأييد له فى مجتمعاتنا المصرية والعربية ومدى وفاء البناء الدرامى أو الفنى بتحقيق تلك المضامين هو أمر جدير باهتمام الدراسة المسرحية التحليلية الفنية والسسيولوجية.

- **المشكلة :** تظهر فى مدى مواءمة الموضوع الفلسفى والفكرى الذى يتبناه الكاتب المسرحى المصرى مع الشكل المسرحى فمسرحية (الفرافير) على سبيل المثال تعالج فكرتين فلسفيتين :

أولاً : الفكر الوجودى المادى :

حيث الوجود أسبق من الماهية فوجود (السيد) و (الفرفور) أسبق من ماهية كل منهما .

ثانياً فكرة الفلسفة الوضعية :

حيث تكسب التأييد للأوضاع القائمة فليس هناك أفضل منها حيث يظل " السيد " سيداً و" العبد الفرفور " عبداً فى وجودهما الحياتى المعيشى وفى وجودهما فى العالم الآخر أيضاً وتبدو المشكلة فى أسلوب السامر الذى توظفه المسرحية وهو

بتوجـه إلى جمـهور البسـطاء والطبقـات الشـعبية غـير أن المضمـون الـذى تعرضـه المسرحية هـو مضمـون فلسفى مركب وهنا تظهر مشكلة عدم ملاءمـة شـكل السامر الشعبى مع المضمون الفلسفى المطروح الـذى تقنع الكـاتب خلقه (وفـى جمهوريـة فرحات) يلتبس المعنى الكلى للنص حيث لا يدرك المشاهد أو القارئ ، هل هى مع فكـرة تحقيـق العدالـة الاجتماعيـة وفـق فكـرة الغابيـة علـى مراحـل عـبر التأميمـات المتكررة للمؤسسـات الاقتصاديـة ووسـائل الإنتـاج الخاصـة أم هـى ضـد تلـك الفكـرة وتلتبس فكـرة تحقيق العدالة الاجتماعيـة كذلـك فـى معالجـة ألفريـد فـرج فـى (علـى جناح التبريزى) عـن طريق تأميم ممتلكات الغـير وأموالهم عـن طريـق الابـتزاز وهـل النص مع فكرة التأميم وهى لا تخطى فكرة رأسمالية الدولـة فـى التحليـل السياسـى أم هو ضدها

الخطة المقترحة للفصول :

ف١-"برلمان النساء " وفكرة الانقلاب البرلمانى

ف- تحليل المضمون وأساليب تجسيده فى النص -

ف٢-" المومس الفاضلة " وفكرة الوجود والماهية

ف٣-" الجحيم " ودراما الأنا والآخر

ف- تحليل المضمون الفلسفى وأسلوب تحقيقه فى النص -

ف٤-"جمهورية فرحات " وفكرة الاشتراكية الغابية

تحليل المضمون الفلسفى وأسلوب تحقيقه فى النص -

ف٥-" الملك معروف " وفكرة الاشتراكية الطوباية

دراسة فى المضمون وأسلوب تحقيقه فى النص -

٦-" على جناح التبريزى وتابعه قفه " وفكرة التحول الاشتراكى العربى

دراسة فى المضمون وفى تقنيات تجسيده فى النص -

٧-" الفرافير " بين الفلسفة الوجودية والفلسفة الوضعية .

دراسة تحليلية فى المضمون وفى تقنيات تحقيقه فى النص -

نتائج الدراسة :

أهم المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

١- أرســـــتوفانيس : النساء فى البرلمان ترجمة د. لطفى عبد الوهاب .

٢- ســــــارتر : المومس، ترجمة

٣- يوســف أدريــس : الفرافير ، القاهرة ، سلسلة مسرحية عن مجلة المسرح .

٤- جمهورية فرحات . القاهرة ، مكتبة مصر .

٥- شوقى عبد الحكيم : الملك معروف ، سلسلة مسرحية عن مجلة المسرح .

٦- ألفريـــد فــــرج: على جناح التبريزى وتابقة قفة ، مسرحيات عربية .

٧- برتولـد برنجيــت : نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة د. جميل نصيف ، بيروت ، عالم المعارف ١٩٧٣ .

ثانياً : المراجع :

١- د.عشــــــماوى : دراسات فى النقد المسرحى ، بيروت ، دار النهضة العربية ٦٧ .

٢- د.القـــــــط : فن الأدب - فى المسرحية - بيروت دار النهضة العربية .

٣- د.محمد غنيم هلال : النقد المسرحى المقارن ، القاهرة ، الأنجلو المصرية .

٤- د.أبو الحسن سلام : اتجاهات النقد المسرحى المعاصر النظرية والتطبيق ، المركز القومى للمسرح والموسيقى

والفنون الشعبية ٢٠٠١ .

٥- د.أبو الحسن سلام : فنون المسرح ومناهج البحث

٦- د.لطفى عبد الوهاب: مقدمة ترجمته لمسرحية "النساء فى البرلمان" ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦ .

٧- د.علـى الراعـى : المسرح فى الوطن العربى ، عالم المعرفة الكويتية ١٩٨٠ .

٨- لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٧٨ .

٩- د.صلاح فضل : شفرات النص

١٠- د.فاروق عبد القادر : ازدهار وسقوط المسرح المصرى

١١- د.سامى منير : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية، الهيئة العامة للكتاب

١٢- د.مندور : فى المسرح المصرى

١٣- بيير أوجيه : المسرح وقلق البشر ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

١٤- فرجسون : فكرة المسرح ، سلسلة الألف كتاب الثانية ، الهيئة العامة للكتاب .

١٥- د.نادية رؤوف ويوسف ادريس: المسرح المصرى الحديث ، دار المعارف بمصر .

١٦- ب.بروفل وآخرون : النقد الاجتماعى ، القاهرة دار الفكر ، ١٩٩٠ .

١٧- بيير زيما : النقد الاجتماعى

١٨- جان بول - سارتر : عدد خاص (عالم الفكر) الكويت

١٩- د.حبيب الشارونى : فلسفة سارتر

٢٠- د.محمد عنانى : فن الكوميديا ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

٢١- د.عــــزة الملـــــط : التعادليـة فـى مســرح توفيـق الحكيـم بـين الاتجـاهين الوجـودى والعبثـى مخطوطـة رسالة ماجستير قسم المسرح بكلية الآداب الإسكندرية .

٢٢- ———————— مختارات من إصدارات مجلة المسرح المصرية

٥- مستويات التعبير التمثيلي في دور مسرحي
- دراسة تحليلية لأدوار نسائية -

مقدمة :

يركز الباحثون في تخصص التمثيل على مدارس التمثيل (تاريخها ونظرياتها) وينقل بعضهم عن البعض مما نقل أصلاً من الكتب والدراسات المصدرية في هذا المجال ، حتى تشابهت الرسائل في هذا الحقل ، في حين لم يتلفت أحد - إلا القليل النادر - نحو تشريح الدور المسرحي من حيث الاكتمال المعرفي للقائم بالدور ثم الاكتمال الفني أو اللااكتمال الفني بعد تمام الاكتمالين السابقين حالة الأداء التغريبي وهذا البحث يركز على تحليل الدور المسرحي تطبيقاً على أدوار بعينها . ويمكنه الاكتفاء بشخصية واحدة مثل (الزباء) في مسرحية (أرض لا تنبت الزهور) أو (الست هدى) أو (الخادمتان) أو (الأميرة تنتظر) أو كليرزاخانسيان في (زيارة السيدة العجوز) أو (جان دارك) عند شو أو عند بريشت أو جان أنوى .

خطة الدراسة :

مدخل : حول منهج استانسلافسكي في تحليل الدور المسرحي

ف١ : الممثلة والسلوك النفسي للدور .

ف٢ : الممثلة والسلوك الاجتماعي للدور

ف ٣ : الممثلة والسلوك الأنثربولوجي للدور

ف٤ : الممثلة والسلوك الاحتفالي للدور

ف٥ : الممثلة والسلوك الجمالي للدور

٦- مستويات الأداء التمثيلي بين المونولوج والجانبية والمونودراما

مقدمة الدراسة :

تختلف مستويات لغة الحوار المسرحى بين المونولوج والمناجاة والجانبية اختلافاً ملحوظاً فى النص المسرحى ، حيث تتأسس صياغة المونولوج (monologue) على إبرا التعارض بين إرادة الشخصية ومشاعرها فى داخل ذات الشخصية نفسها تنتهى بتغلب مشاعرها على إرادتها بينما تتأسس صياغة المناجاة (Soliloques) على مشاعر الشخصية المرسلة من ذاتها إلى الغائب ، حالة معاناة الشخصية ذاتها . وتختلف صياغة الجانبية (Aside) عن المونولوج والمناجاة . حيث تتكون من جمل شديدة القصر ، وتعبر عن رأى انتقادى لقول صدر عن شخصية أخرى حاضرة فى المشهد المسرحى وتتميز غالباً بطابع تهكمى وهى فعل عقلى محض ، وتوجد فى المسرحيات الكوميدية - غالباً - أما المونودراما أو مسرحية الممثل الواحد (One man show) فهى مسرحية قصيرة ذات حدث واحد غير متفرع ، الحبكة بعكس المونولوج والمناجاة والجانبية التى هى جزء من حدث فى نص مسرحى متعدد الشخصيات ومركب الأحداث .

ولأن أساليب الصياغة النصية لكل فن من تلك الفنون متباينة ، ولها تقنياتها التى تتميز بها بعضها بعضاً ، فمن الضرورى أن تتغير أساليب التجسيد الأدائى عند تمثيل أى منها .

أهمية الدراسة :

يقع العبء على الممثل فى المسرحيات التى تزخر بالمونولوجات وبالنجويات وبالجانبيات وهى الأحاديث المنفردة فى كل الحالات المشار إليها وكذلك فى مسرحية الممثل الواحد (المونودراما) ذلك أن أداء مثل هذه الأنواع يحتاج إلى عمق تحليل وفهم كبير لتقنيات التعبير الصوتى والحركى وقدرة على التكثيف وعلى التنويع فى مستويات الشعور وتظهر الاشكالية فى اختلاف تقنية أداء

المونولوجات والنجويات التى تلزم الممثل باتباع المنهج الخارجى (التغريبى) والتشخيصى (المغاير للمنهج النفسى)

مجال الدراسة :

التمثيل المسرحى .

منهج الدراسة : (تطبيقى)

مشكلة الدراسة :

مع أن المناجاة والمونولوج يكثر توظيفه فى المسرحية المأساوية وخاصة تلك التى تتخذ التعبير أسلوباً إلا أننا نلاحظ توظيف بعض المسرحيات الكوميدية ذات الطابع الإنسانى للمناجاة فى بعض المواقف التى تستشعر الشخصية فيها نوعاً من الندم وذلك يلزم الممثل بضرورة الانتقال من حالة الأداء الكوميدى إلى حالة الأداء النقيض ثم العودة إلى أدائه الكوميدى وتلك النقلة الشعورية الفنية تشكل لوناً من الصعوبة بمكان أمام الممثل ما لم يكن متمرساً وله خبرات وقدرات خاصة .

٧- أدب الرحلة وفنونها فى المسرح

مقدمة :

عرف أدب رحلة فى فن الرواية وعُنى الباحثون بدراسته فى حين لم يلتفت أحد منهم إلى أدب الرحلة وفنونها فى المسرح وهذا البحث يتوقف عند الرحلة فى المسرح مرتكزاً على ما يأتى :

أولاً : رحلة فاوست بين مارلو وجيته وفاليرى مع تباين الأسلوب الفنى لكل منها .

ثانياً : رحلة إيزيس بين المسرحية الفرعونية والحكيم ونوال السعداوى وعبد العزيز حموده .

ثالثاً : رحلة ديونيزوس فى مسرحية الضفادع لارستوفانيس .

رابعاً : رحلة لوكللوس لبريشت .

خامساً رحلة الدكتور فى (الجنس الثالث) ليوسف ادريس .

سادساً : رحلة الأنا والآخر فى (الجحيم) لسارتر .

سابعاً : رحلة الأميرة فى (الشريستطير) لاوديبرتى .

ثامناً : رحلة الأجير فى (الاستثناء والقاعدة) لبريشت.

تاسعاً : رحلة الملاك فى (رحلة إلى الغد) للحكيم .

عاشراً : رحلة الأميرة شمس النهار فى مسرحية توفيق الحكيم .

الحادى عشر : رحلة الملاك فى (صلاة الملائكة) للحكيم .

الثانى عشر : رحلة حرحش لنادر عمران - الأردن .

الثالث عشر : رحلة عودة هاملت إلى الدنمارك .

الرابع عشر : نزهة فى الجبهة لـ " أرّبال " .

الخامس عشر : تقرير قمرى للحكيم .

السادس عشر : رحلة خارج السور لرشاد رشدى .

السابع عشر : ليلة السحلية لتنيس وليامز .

الثامن عشر : رحلة القبطان فى (زيت الحيتان) ليوجين أونيل .

التاسع عشر : الرحلة فى مسرحية (سور الصين العظيم) لماكس فريش .

العشرون : رحلة (لإبسن)

الحادى والعشرون : الموتى فى مسرحية (ثورة الموتى) لأروين شو .

الثانى والعشرون : الشهداء المقاتلون فى رحلة العودة .

من الموت فى مسرحية (السبع سواقى) لسعد وهبه .

الثالث والعشرون : رحلة الجنود الشهداء فى مسرحية (شركان فى بيت زارا) لمصطفى بهجت .

الرابع والعشرون : رحلة (حنظلة) فى مسرحية سعد الله ونوس .

الخامس والعشرون : رحلة النطف فى مسرحية (فريد الحياة) ليوسف عز الدين عيسى .

السادس والعشرون : ترحال الأم شجاعة وأولادها فى مسرحية بريشت .

السابع والعشرون : رحلة ابن القارح فى " الغفران " لعز الدين المدنى .

الثامن والعشرون : " رحلة ابن ستوتة " فى مسرحية السيد حافظ .

٨- خطة بحث

التجريب بين مسرح السرد التمثيلي ومسرح السرد التشكيلي

أهمية الدراسة :

اتجهت العروض المسرحية في ثلاثين السنة الماضية نحو أسلوب الحكى المسرحي أكثر من توجهها نحو أسلوب المحاكاة ، لذلك اعتمد على ما يعرف بالسرد التمثيلي الذى تبنته نشاطات مسرحية فى أمريكا اللاتينية أو ما يعرف بالسرد التشكيلي الذى تبنته نشاطات فرق مسرحية بولندية : (مسرح شاينا ومسرح مونجيك).

أما مسرح السرد التمثيلي فيقوم على رواية تحكى أحداثها عن طريق الأداء الصوتي للمثلين بشكل أساسى مع الأداء الحركي المساعد - في أضيق الحدود -

أما مسرح السرد التشكيلي فيقوم على قص الأحداث عبر اللوحات المصورة والمنحوتة (التشكيلية) والتي تقترب اقتراباً واقعياً من مشاهد الموقف الدرامي أو الحدث الفرعي ، وهو نوع من السرد التشكيلي إنما يعرض علينا المعنى المرئي والمضامين كل على حدة بمساعدة الكلمات . وهو مسرح تجسيد الحدث الدرامي بالصورة وفيه عودة لاسترجاع أشكال الكتابة الهيروغليفية (بالصور) .

ومن اللافت للنظر أن كلا المسرحين (مسرح السرد التمثيلي) و(مسرح السرد التشكيلي) يشتركان معاً في تقنية الحكي في تشخيص الحدث المسرحي ، كما يشتركان معاً في تقنيات السرد وسيلة للتعبير .

غير أن مادة كل منهما مختلفة عن الأخرى . هذا يعتمد الكلمة أساساً في سرده للحدث الدرامي مع تهميشه للصورة وذاك يعتمد على الصورة أساساً في سرده للحدث بصرياً مع تهميشه للكلمة .

ولأن هذا النوع من العروض المسرحية قد انتشر وذاع في عالمنا المعاصر في أطر التجريب المسرحي ، وأثر في نشاطات شبابنا المسرحي إيجابياً أو سلباً ، لذلك تبدت أهمية دراسة هذه الظاهرة المسرحية بلونيها : (السرد التمثيلي) ، (و التشكيلي) .

مشكلة الدراسة :

تظهر مشكلة هذه الدراسة في استقراء المتفرج (تلقيه) لدلالات عروض (مسرح السرد التشكيلي) عنه في استقرائه . لدلالات عروض (مسرح السرد التمثيلي) فالمعاني التي تحويها عروض مسرح السرد التشكيلي يستقرئها المتفرج داخل بنية العرض نفسه وليس من خارجه ، أي خلال مفردات العرض المسرحي ككل (المفردات البصرية) إذ لكل صورة معنى مستقل وقد تترابط معاني صور العرض الواحد .

أما تحصيله للمعاني التي تحويها عروض (مسرح السرد التمثيلي) فيدرك أولاً وبشكل أساسي عن طريق السمع ويحتاج غالباً إلى الإستعانة بمقاربات معرفية وثقافية . أما إدراك المعاني التي تحويها عروض مسرح الرد التشكيلي ، فيستقرئها المتفرج داخل بنية العرض وليس من خارجه . ويكون الاستقراء العام للدلالات المعروفة مستخرجاً من مفردات العرض المسرحي ككل بالحالات المعرفية لكل صورة في العرض .

منهج الدراسة :

تستعين الدراسة بمنهج التحليل والتفكيك . منهج التحليل وصولاً إلى سر التراكيب في عناصر السرد التمثيلي ومنهج التفكيك للكشف عن ملامح التناقض في معاني الصور في مسرح السرد التشكيلي .

الدراسات السابقة :

- فرانثيسكو جارثون ثيسبدس ، مسرح السرد التمثيلي (ترجمة د. سمير متولي ، الصادر عن مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بوزارة الثقافة المصرية) وينقسم إلى : مقدمة حول السرد الشفهي التمثيلي وتعريفات حول : (راوي الجماعة - السرد الشفهي التمثيلي - الفروق بين المسرح التقليدي والسرد الشفهي التمثيلي - تقنيات السرد الشفهي التمثيلي - جدول عروض الراوي الشفهي - المخرج في السرد - الحوار التمثيلي - الثوابت والتجريب في السرد الشفهي التمثيلي) كما يدير مناقشات حول تجارب في الحكي والحكايات ووثائق حول الرواة الشفهيين

التمثيليين والجماعات المتحولة للسرد الشفهي التمثيلي - المظاهر الاتصالية للسرد الشفهي التمثيلي - شهادات عن الروابط الأدبية ورابطة الرواة في دول أمريكا اللاتينية وفي الولايات المتحدة الأمريكية وفصل أخير عنوانه (خيالات) يتناول فيه (مصداقية الراوي الشفهي كيوبيد الراوي وبعض التجارب ويختمه بمحور (الراوي الشفهي التمثيلي) .

والكتاب في مجمله يعد فن السرد الشفهي التمثيلي من الفنون الجديدة ، والقديمة التي تعود لأزمان سحيقة القدم ، فهو من الفنون المسرحية التي صاحبت ظهور المسرح والتمثيل الصامت وبطبيعة الحال السحر .

والكتاب مع أنه يؤسس لفن السرد الشفهي التمثيلي إلا أنه بجانب هذا يعد سيرة ذاتية لكاتبه أحياناً وهو يجمع ما بين النظرية والتحليل والتاريخ أما عن الجانب التنظيري فهو السرد الشفهي التمثيلي على النحو الآتي :

١- السرد الشفهي التمثيلي هو سلوك إنساني تعبيري ترجع أصوله إلى حاجة الإنسان إلى التحاور مع الآخرين في جو أليف .
٢- هو ممارسة شعرية عرفتها كل الثقافات .
٣- هو فن الرواة على مر العصور منذ رواة القبيلة إلى رواة القرى والمدن .
٤- نشأ هذا الفن في أواخر القرن التاسع عشر في اسكندنافية وتزعمه بعض أصحاب المكتبات والمعلمين والكتاب المتخصصين في قصص الأطفال كوسيلة تربية وتعليم وإصلاح .
٥- ازدهر وأصبح فناً معترفاً به في كوبا خلال السبعينات من القرن العشرين على أيدي رابطة الرواة وأطلق عليها فن الفعل التمثيلي والاتصالي .
٦- اعتمد على حكايات من العصور الوسطى والمزج بين الكلمات الحية ولغة العيون ولغة الحركات الصامتة ولغة الإيماءات ولغة الحركة ولغة أوضاع الجسد .

٩- الخطبة المسرحية وتقنيات الأداء

أولاً مقدمة الدراسة :

ظهرت الخطبة عند اليونان والرومان وفى العصور والوسطى وكذلك فى العصر الحديث بوصفها أداة للتوصيل أو الاتصال الفكرى والاجتماعى بين الحاكم والمحكومين أو بين أفراد النخبة الحاكمة بعضهم بعضا أو بين الوسيط الدينى وجمهور المتدينين أو فى المناسبات والاحتفالات الرسمية والاجتماعية ، فى المواقف الحماسية والدينية والعسكرية والسياسية . ولقد انعكس ذلك الفن فى العديد من المسرحيات اليونانية والرومانية وفى تمثليات العصور الوسطى وفى عصر النهضة والعصر الحديث .

وقد قسم اليونان والرومان الخطبة فى ثلاثة أقسام :

١-الخطابة التداولية :

وهى التى يراد بها اقناع السامعين بتفضيل منهج على غيره فى العمل أو الرأى . ومثالها خطبة (براكساجوره) فى مسرحية " برلمان النساء " ومثال خطبة (أنطونيو) فى مسرحية " يوليوس قيصر " وخطبة (دانتون) فى مسرحية " موت دانتون " " لبوشنر " وفى مسرحية (ثأر الله) لعبد الرحمن الشرقاوى والفرافير لإدريس .

٢-الخطابة القضائية :

وتشمل وسائل الاتهام والدفاع أمام القضاء ومثالها فى خطبة " بورشيا " فى دفاعها عن " أنطونيو " وخطبة شايلوك فى دفاعه عن نفسه فى مسرحية (تاجر البندقية) " والحلاج " فى مسرحية (مأساة الحلاج) وفى مسرحية ميراث الريح) وفى مسرحية (زيارة السيد العجوز) .

٣-الخطابة البيانية :

وهى تلك التى تشمل التقريظ والتقريع . مثالها فى مسرحية (سليمان الحلبى) وفى مسرحية (دماء على أستار الكعبة) وفى مسرحية (مصرع كليوباتره) .

ثانياً أهمية البحث :

لعبت الخطابة دوراً بالغ الأهمية فى حياة الشعوب على مر العصور للتقريب بين وجهات النظر المختلفة حول قضية ما مختلف عليها ما بين الحاكم والمحكوم من ناحية ، ومن ناحية ثانية فهى تعد وثائق حية دالة دلالة أكيدة على طبيعة تلك العلاقة وعلى ثقافة العصر الذى أنتجها وتداولها وأثر وتأثر بها ، إلى جانب دورها فى الكشف عن سيكولوجية الاتصال فى حالتى الإرسال والتلقى وطبيعة الاستجابة سواء أكانت بالإجماع أم كانت استجابة جزئية أو وقتية والكشف عن دور الخطبة فى تكوين الرأى العام . خاصة وأن الخطبة فى جميع الأحوال هى مواجهة كلامية من طرف واحد (الخطيب) بالإرسال لطرف متلق بالاستماع .

ثالثاً مشكلة البحث :

وتهدف الخطبة إلى الدفاع أو إقناع السامع أو الحض أو التجسيد والتحميس . وهناك فرق بين الخطاب المسرحى والخطبة فى المسرح بوصفها فن أدائى يستهدف تحقيق واحد من الأهداف المشار إليها .

غير أن تقنيات أداء الخطبة تقف عند حدود الاتصال التعبيرى الصوتى بهدف نقل المعانى - غالباً - ونقل المشاعر فى حدود قليلة ، حيث تدور الخطبة حول قضية واحدة أو وضوع واحد - غالباً - لذلك يوظف المؤدى تعبيره فى خدمة غرض ذلك الموضوع (الإقناع أو الحض أو التحيد أو التحميس .. إلى آخره) والمشكلة فى التصنيف المنهجى لفن الخطبة فى المسرح بوصفها جزءاً من الخطاب المسرحى للنص المعروض هل تدخل فى فن الإلقاء أم تدخل فى فن التمثيل أم تتوازن ما بين الفنيين الأدائيين باعتبار ارتباط أدائها بالتعبير الصوتى بشكل رئيسى وبالتعبير الحركى بشكل جزئى (الإشارة - الإيماءة) كعناصر توكيد للمعنى المعبر عنه بالصوت . كذلك فى قدرة الممثل على التخلص الأدائى خروجاً من الخطاب الدرامى إلى الخطبة وعودة إلى الخطاب الدرامى فى الحدث الواحد نفسه .

خطة الدراسة :

ف (١) الأعراض الخطابية فى النص المسرحى :

تتنوع أغراض الخطابة ما بين السياسة والوعظ الدينى والمناسبات والمواقف الوطنية ، وهذا الباب يناقش تلك الأغراض خلال ثلاثة فصول :

ف (٢) الخطبة فى المسرح وأقسامها :

يجتهد هذا الفصل فى قياس مدى تطابق التقسيمات اليونانية والرومانية للخطبة مع الخطبة فى المسرح ، فهى عندهم (تداولية أو قضائية أو بيانية) ولأن الخطاب المسرحى يقوم على التداول دائماً سواء احتدم الصراع بين الأطراف المتداولة (الشخصيات فى الحدث المسرحى) أم خفت لهيبه . وكذلك يقوم على المواجهات القضائية فى بعض المواقف فى الحدث المسرحى الذى يتطلب مثل تلك المواجهة فى طور مقارعة الحجة بالحجة وفى الاتهام وتفنيده ورده عند الدفاع.

كما يقوم الخطاب المسرحى كذلك على البيان ، حيث يفصح الحوار بكل مستوياته اللغوية (سرداً أم حضوراً فاعلاً) بالتعريف بالشخصية والكشف عن جوهر ما تريد وما تشعر به ، وعن دوافعها وعن علاقاتها وتنمى الحدث وتنمى الشخصية نفسها سواء تم ذلك على لسان الشخصية نفسها أو عن طريق الشخصيات الأخرى المشاركة فى الحدث قولاً وفعلاً .

ولأن الخطبة المسرحية فى الحدث هى جزء من الخطاب المسرحى ، لذلك يشتمل أسلوبها على التداول وعلى البيان فى كل الأحوال ويشتمل أحياناً على المواجهة القضائية فى بعض الأحوال وفق سير الحدث المسرحى .

ف (٣)الخطبة السياسية فى المسرح :

ويبحث هذا الفصل فى دراميات الخطبة السياسية بوصفها أحد مكونات الخطاب المسرحى الذى يتشكل عن طريق الحدث ، وفى مدى تلاؤم أساليبها المباشرة مع ما تتطلبه لغة الفن من اللامباشرة . خاصة وأن هذه الخطبة مواجهة

كلامية مباشرة من طرف واحد للحاكم وهي موجهة إلى تجمع سياسي (حربي أو شعبي) مباشرة أو عبر وسيط اتصالي (فني أو إعلامي) من أجل تكوين رأي عام حول قضية عامة متعلقة بحاضر البلاد ومستقبلها في أي ناحية من النواحي الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية أو الأمنية أو الدبلوماسية سواء على المستوى الداخلي أو على المستوى الخارجي .

١٠- الممثل المسرحي ومشكلة التعبير عن المعنى

المقدمة :

يحقق النص المسرحي تأثيره بوساطة التجسيد أو التشخيص التمثيلي تأسيساً على الاحتمال عن طريق القراءة . فالقارئ يتفاعل مع النص ومن هنا يحدث التواصل بينهما ، حيث يعمل النص على إعادة ترتيب أنساق الفكر الاجتماعي لدى القارئ (الممثل) كما يثير الانفعالات الأولية في نفسه .

وانطلاقاً مما تقدم فإن معنى النص المسرحي هو شئ مفكك يعمل القارئ على أن يجمع أجزاءه ، غير أن حالة الحضور وهي أساس التجربة المسرحية لا تتحقق بدون التمثيل حيث يشكل النص الطرف الأول في المعادلة المسرحية ويشكل العرض طرفه الثاني .

الأهمية :

لأن النص المسرحي يظل إبداعاً غير مكتمل ، دون تمثيله وعرضه من خلال رؤية مخرج متمكن ، عايش النص واستعان على تجسيده بممثلين مدربين على أدائه وفق منهج المعايشة أو وفق منهج التغريب - حسب أسلوب النص غالباً - لذلك تظهر دائماً مشكلة اكتمال المعنى عن طريق العرض المسرحي الحي في حضور جمهور وحركة نقدية صحيحة . وهذا البحث يركز على بعض الأدوار النسائية وتلك أهميته لاكتشاف طبيعة التعبير وطرقه ومشكلاته تأسيساً على قراءة الممثل للدور في سبيل إعادة تجسيده للمعنى بشكل مادي .

المشكلة :

تظهر المشكلة فى اكتمال المعنى للمرة الثالثة ، حالة تأسيس رؤية الإخراج على تفسير النص المسرحى نفسه ، لا ترجمته . كما تظهر مشكلة المعنى أيضاً للمرة الرابعة مع تغير صور تجسيد الدور الواحد بتغير الممثل الذى سيقوم بأدائه مما يستدعى وقوف البحث العلمى عند هذه المشكلة تركيزاً على دور الممثل فى اكتمال معنى العرض المسرحى وجمالياته وتحقيق الحالة المسرحية .

المنهج : ينقسم إلى قسمين :

١- المنهج التحليلى ... وتتأسس عليه المرحلة التنظيرية .

٢- المنهج التطبيقى ... وتتأس عليه المرحلة التعبيرية .

أهم الدراسات السابقة :

" قسطنطين ستانسلافسكى (إعداد دور مسرحى) "

لأنه يعد أول دراسة تطبيقية منهجية تعنى بتحليل الدور المسرحى

ويعد مرحلة ثانية تالية على كتابه المنهجى الأول الذى كرس فيه جهده من أجل وضع منهج لإعداد الممثل بوصفه العمود الفقرى فى عملية العرض المسرحى لذلك كان كتاب (إعداد دور مسرحى) نقلة نحو بناء الممثل - بعد أن تم إعداده - للدور المسرحى الذى تصدى لتجسيده متعاوناً مع رؤية المخرج ومجسداً لمعنى التعبير فى النص ومعناه فى العرض .

ويركز الكاتب على بعض الأدوار فى مسرحيات عالمية كدور (عطيل) وغيره من الأدوار .

وهذه الدراسة توظف المنهج التحليلى للدور المسرحى مسترشدة بمنهج ستانسلافسكى فى تحليل الدور المسرحى ، غير أنه يختلف من حيث المادة موضوع التحليل ؛ إذ يركز جهوده على الأدوار النسائية .

مصطلحات الدراسة :

- فعل القراءة رحلة التعرف الأولى على معنى النص .
- فعل الفرجة خلال الرحلة الذهنية لصور الشخصية فى الحدث .
- الصورة الذهنية ومشكلة تجسيدها فى المسرح .
- الصورة المعنوية ومستويات ظهورها الدرامية والجمالية .
- تأويل الصورة المسرحية بين المخرج والمؤلف والمصمم والممثل .
- الاكتمال المعرفى وضرورته للممثل فى الاقتراب من حقيقة الشخصية .
- الاكتمال الفنى فى خلق معايشة حقيقية للدور .
- اللااكتمال الفنى فى التشخيص غير المتقن للدور .

الفصول المقترحة للدراسة

ف (١) التفاعل بين النص المسرحى والقارئ :

(مفهوم فعل القراءة - القصور الذهنى للأحداث - التفاعل مع الشخصيات - ذهن القارئ - طوع أمر النص - الوعى والتحصيل المعنوى الحى ولذة التلقى بالقراءة (جمالية التلقى) .

ف (٢) المخرج وإنتاج الصورة المسرحية :

(التصور المبدئى - تحليل الأحداث والأدوار فى جلسات المنضدة - تجسيد الحركة - الخطوط العامة للسينوجرافيا والمؤثرات)

ف (٣) دور التحليل فى بناء الدور المسرحى :

(تحليل الدور انطلاقاً من البعد التاريخى - البعد الواقعى - البعد الفنى - البعد الجمالى)

ف (٤) الممثل وتجسيد التعبير المسرحى :

(التعبير الحقيقى عن الشخصية - التعبير المقنع بالتمثيل داخل التمثيل التعبير الحيادى (السردى) - التعبير لمفسر الدور - التعبير الناقد للدور)

أهم المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

أ)النصوص المسرحية :

١- محمــود ديــات ليــالى الحصــــــاد: الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢- لويجـــى بـــيرانديللو : ست شخصيات تبحث عن مؤلف السلسة من روائع المسرح العالمى

٣- بريخـــــــــت : الاستثناء والقاعدة ، سلسلة مسرحيات عالمية

٤- شكســـــــبير : روميو وجوليت ، القاهرة ، دار المعارف ، مصر

٥- صــلاح عبــد الصبــور : الأميرة تنتظر ، القاهرة ، دار المعارف ، النهضة العربية ١٩٧٣ .

ب) الكتابات التنظيرية :

أولاً : قسطنطين ستانسلافسكى :

١- إعداد الممثل ، ترجمة د. محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى ، بيروت .

٢- التجسيد الإبداعى ترجمة د. شريف شاكر ، دمشق ، المعهد العالى للفنون المسرحية .

٣- إعداد الدور المسرحى ترجمة د. شريف شاكر ، دمشق ، المعهد العالى للفنون المسرحية .

ثانياً : برتولت بريشت :

١- نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة د. جميل نصيف ، بيروت المعرفة د/ت .

ثالثاً : فسفولد مايرهولد :

فى الفن المسرحى ، بيروت ، دار الفارابى .

رابعاً : إجينيو باربا :

نحو مسرح ثالث - إجينيو باربا ومسرح أودن ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

خامساً : آن أوبر سفيلد :

فقراءة المسرح فى جزئين .

سادساً : فولفجانج إيسر : فعل القراءة ، المجلس الأعلى للثقافة .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

(١) د. أبو الحسن سلام،(١٩٩٣) تقرير حول مناهج الدراسة في شعبة المسرح بقسم الأعلام، جامعة الملك سعود بالرياض.

(٢) أحمد شوقي، مصرع كليوباتره، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى د/ت.

(٣) ——— قمبيز ، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى د/ت.

(٤) ——— على بك الكبير ، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى د/ت.

(٥) أرستوفانيس، النساء في البرلمان، ترجمة د. لطفى عبد الوهاب، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦.

(٦) أرسطو، فن الشعر، ترجمة د.ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية د/ت.

(٧) الفريد فرج، سقوط فرعون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(٨) ——— سليمان الحلبي، كتاب الهلال (٢٠١) القاهرة، مؤسسة دار الهلال ١٩٦٤.

(٩) ——— الزير سالم، سلسلة مسرحيات عربية القاهرة، دار الكاتب العربي ١٩٦٦.

(١٠)———دائرة التبن المصرية، القاهرة. ط. المستقبل العربي ١٩٨٤.

(١١)———رسائل قاضي اشبيلية، كتاب الهلال (٤٤٩) مؤسسة دار الهلال مايو ١٩٨٦.

(١٢)———جواز على ورقة طلاق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.

(١٣)———الفريد فرج، عسكر وحرامية،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(١٤)———العين السحرية، القاهرة، دار المستقبل العربي ١٩٨٤.

(١٥)ـــــــ ألحان على أوتار عربية، القاهرة، كتاب الهلال، مؤسسة الهلال ١٩٨٨.

(١٦)ـــــــ لعبة الحب، روايات الهلال، العدد ٤٤٢، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٥.

(١٧)ـــــــ النار والزيتون، (مجلة المسرح والسينما) القاهرة، ١٩٦٨.

(١٨)ـــــــ حلاق بغداد، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨.

(١٩)ـــــــ على جناح التبريزى وتابعه قفه، القاهرة، دار الكاتب العربى١٩٦٩.

(٢٠) إملى صادق ميخائيل، مسرح العرائس كأسلوب لإكساب أطفال الرياض بعض المفاهيم الأساسية لجان بياجيه - دراسة تجريبية، معهد الدراسات العليا للطفولة بجامعة عين شمس ١٩٩٥.

(٢١) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ت جميل نصيف، بيروت، درار المعرفة د/ت.

(٢٢) جورج برنارد شو، حيرة طبيب، الألف كتاب القاهرة، دار الفكر العربى د/ت.

(٢٣) د. رشاد رشدى، بلدى يابلدى، القاهرة، الانجلو المصرية.

(٢٤) د. سمير سرحان، ست الملك، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨.

(٢٥) السيد حافظ، ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى، الكويت، مطابع العالم العربى د/ت.

(٢٦) شكسبير (وليم)، هاملت ص٦١ ترجمة خليل مطران، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٧٦.

(٢٧)ـــــــ هاملت. ترجمة د.جبرا ابراهيم جبرا، روايات الهلال ٢٥٤.

(٢٩)ـــــــ هاملت، القاهرة، دار الهلال فبراير ١٩٧٠م - ذو الحجة ١٣٨٩هـ.

(٢٩)ـــــــ عطيل، من المسرح العالمى الكويتى ١٠٣ وزارة الإعلام إبريل ١٩٨٧.

(٣٠) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، القاهرة، دار القلم ١٩٦٧.

(٣١) طارق عبد المنعم، ملاحظات حول منهج البحث في رسالة الماجستير المقدمة من محمد خير يوسف الرفاعي بعنوان"المسرح الأردني بين المادة والشكل والتعبير" دراسة تحليلية في الفترة من (١٩٦٥ – ١٩٨٧).

(٣٢) د. عبد العزيز حموده، الظاهر بيبرس، القاهرة، دار الوفاء ١٩٨٨.

(٣٣) فاروق جويده، الوزير العاشق، القاهرة، مكتبة غريب ١٩٨١.

(٣٤) د. فوزى فهمى، لعبة السلطان، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦.

(٣٥) قسطنطين ستانسلافسكى، اعداد الممثل، ترجمة د.محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى،القاهرة، مطبعة نهضة مصر ١٩٧٩.

(٣٦) لائحة كلية التربية والفنون، جامعة اليرموك، المملكة الأردنية الهاشمية.

(٣٧) لائحة مناهج الدراسة فى كليات التربية النوعية – وزارة الاعلام، المجلس الأعلى للكليات النوعية ورياض الأطفال ٩٢ – ١٩٩٣.

(٣٨) لائحة قسم الاعلام، شعبة المسرح بكلية الآداب بجامعة الملك سعود.

(٣٩) محمد أبو العلا السلاموني، رجل فى القلعة، المؤلفات الكاملة المجلد الأول القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

(٤٠) مهدى بندق، غيلان الدمشقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٠.

(٤١) محمود دياب، أرض لاتنبت الزهور، مختارات فصول العدد ٣٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب أول أكتوبر ١٩٨٦.

(٤٢) محمد سلماوى، سالومى، القاهرة، دار ألف للنشر١٩٨٧.

(٤٣) د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٠.

(٤٤) الموسوعة البريطانية، مادة: علم Encyclobedia Britanica.

(٤٥) منور غياض الربيعات، (١٩٩٠) الأسس النظرية للمعامل المسرحية – مخطوط للماجستير حول المسرح الأردنى – الإسكندرية قسم المسرح بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

(٤٦) المعجم الفلسفى المختصر، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦.

(٤٧) ميثاق العمل الوطنى، القاهرة، الاتحاد الاشتراكى العربى ١٩٦٤.

(٤٨) نبيل الألفى، (١٩٦٦) دراسة تخطيطية لمناهج التدريس بالمعهد العالى للفنون المسرحية بمصر.

(٤٩) نجيب سرور، ياسين وبهية، سلسلة المسرحية، العدد الخامس القاهرة، مسرح الحكيم، يوليو ١٩٦٥.

(٥٠) نجيب سرور، آه ياليل ياقمر، القاهرة، مسرحيات عربية، دار الكاتب العربى ١٩٦٨.

(٥١) نادر عمران، فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت هاملت، مخطوطة مسرحية، عرضتها فرقة الفوانيس المسرحية، عمان المملكة الأردنية الهاشمية. د/ت.

(٥٢) يسرى الجندى، السيرة الهلالية، مجلة نادى المسرح، القاهرة ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب السنه الأولى ١٩٨٢.

ثانياً : المراجع:

(١) د.أبو الحسن سلام، "ببليوغرافيا قسم المسرح"،(المسرح العربى والتراث) - الحلقة الدراسية الأولى حول المسرح، سلسلة مطبوعات الجامعة فى خدمة المجتمع والبيئة - الكتاب الأول، مطابع جامعة الاسكندرية مايو ١٩٨٩.

(٢) "المقدمة الطللية وخطبة النص فى مسرح نجيب سرور" (المسرح والتراث العربى). جامعة الإسكندرية، مايو ١٩٨٩م.

(٣) الظاهرة الملحمية والدرامية فى رسالة الغفران، الرياض، دار المعارف السعودية ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

(٤) "السلطة المطلقة بين الراوى والحاكم فى المسرح العربى" (ندوة عاطف غيث الثانية)، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، مارس ١٩٩١م.

(٥) د. أبو الحسن سلام، الايقاع فى المسرح بين النص والعرض ط. أولى، جدة ط. الفردوس ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

(٦) د. أبو العلا عفيفى، التصوف؛ الثورة الروحية فى الإسلام، القاهرة ١٩٦٣.
(٧) بيتر بـروك، المساحة الفارغة (عن المسرح الخشن) ترجمـة: فـاروق عبد القـادر، القاهرة، سلسلة كتاب الهلال. مؤسسة دار الهلال ١٩٨٦.
(٨) جان فال، الفلسـفة الوجودية، ترجمة تيسير الشيخ، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٨.
(٩) توبى. أ. هـاف، فجر العلم الحديث - الاسلام - الصين - الغرب جـ٢، ترجمة د.أحمد محمود صبحى، عالم المعرفة (٢٢٠) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ذو القعدة ١٤١٧هـ - ابريل - نيسان ١٩٩٧.
(١٠) د. جـون ب. ديكنسـون، العلـم و المشـتغلون بـالبحث العلمـى فـى المجتمـع الحديث، سلسلة عالم المعرفة (١١٢) الكويت، وزارة الاعلام المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، شعبان ١٤٠٧هـ ابريل نيسان ١٩٨٧.
(١١) جون والتون، ستة من علماء الطبيعة، ت: أمين محمـود الشريف، سلسلة الألف كتاب (١٧٠) القاهرة. وزارة التربية والتعليم، دار نهضة مصر ١٩٥٨.
(١٢) د. حسن خير الديـن، العلـوم السلوكية، القاهرة، مكتبة عين شمس ومطبعتـها ١٩٥٦.
(١٣) حامد عبد القادر، دراسات فى علم النفس الأدبى، القاهرة، المطبعة النموذجية ١٩٤٩
(١٤) درينى خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة، المطبعة النموذجية ومكتبة الآداب١٩٦١.
(١٥) روبرت أجروس وجورج ف. ستانسيو، العلم فـى منظـوره الجديـد، عـالم المعرفة (١٣٤) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، جمادى الآخـرة ١٤٠٩هـ- فبراير / شباط ١٩٨٩.
(١٦) ريتشـاردز، مبـادئ النقـد الأدبـى، ترجمــة، د. مصطفــى بـدوى. القــاهرة، الانجلو المصرية.
(١٧) د. شوقى ضيف، البحث الأدبى، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٨٣.

(١٨) د. على الحديدى، ابن زيدون، سلسلة اعلام العرب (٦٦) القاهرة، القاهرة، دار الكاتب العربى، يونيه١٩٦٧.

(١٩) د. لطفى عبد الوهاب يحيي، اليونان، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية١٩٧٣.

(٢٠) ماجنوس بيك، حدود العلم، ترجمة حسين عبد العزيز بدر، الألف كتاب (٦٧١) القاهرة، وزارة التعليم، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٨.

(٢١) مارسيل بوستيك، العلاقة التربوية، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦)

(٢٢) د. محمد عزيزة، الاسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، القاهرة مؤسسة دار الهلال، كتاب الهلال (١) السنه ٦٩ أول يناير ١٩٧١.

(٢٣) محمد عبد الرحمن مرحبا، اينشتين والنظرية النسبية طـ٦، بيروت. دار القلم ١٩٧٢.

(٢٤) د. محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب ومنهج البحث فى الأدب واللغة، القاهرة، دار نهضة مصر د/ت.

(٢٥) د. يسرى خميس، مقدمة ترجمته لمسرحية بيترفايس اضطهاد واغتيال مارا - صاد، روائع المسرحيات العالمية (ع ٤٣) القاهرة،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧.

ثالثاً : الدوريات

(١) د. أبو الحسن سلام، " المسرح والتوازن بين الشكل والمضمون" (الثقافة) القاهرة، المركز القومى للآداب ع يوليو ١٩٩٠.

(٢) د. أحمد شمس الدين الحجاجى، "الزير سالم بين السيرة والمسرح" (مجلة الفنون الشعبية) ع (٧) السنة الثانية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

(٣) سرجى رادلوف، "حول العناصر الصرفة لفن الممثل" (فنون) ع (٨) ترجمة بتصرف سليم بركات، عمان، وزارة الشباب والرياضة، آيار ١٩٧٩.

(٤) محمد سلماوى، مجلة المسرح، ع (٣٨)، السنة الرابعة، القاهرة عن مسرح الحكيم، فبراير ١٩٦٧.

الفهـــرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

تم بحمـد الله

مـع تحـيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية